L. Oleg g. 1901/1

Hensingen

~~L.f. Ph. Anstalten. p. 259.~~

<366010246800015

<366010246800015

Bayer. Staatsbibliothek

W. 23.

Handbuch
der
Aesthetik

oder
Grundsätze
zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke
einer jeden schönen Kunst,

als der
Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Mimik,
Baukunst, Gartenkunst ꝛc. ꝛc.

Für
Künstler und Kunstliebhaber

herausgegeben
von

J. H. G. Heusinger,
Doctor und Privatlehrer der Philosophie an der Universität
zu Jena.

Erster Theil.

Gotha,
bei Justus Perthes, 1797.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Die Verschiedenartigkeit der Leser, denen diese Schrift in die Hände kommen könnte, macht eine Vorrede zu derselben nöthig, die vielleicht nur von Wenigen gelesen werden wird, aber dennoch die Bedingung ist, unter welcher der Verfasser hoffen kann, daß nicht nur die Idee, die ihm bei der Ausarbeitung vorschwebte, vor Tadel gesichert sey, sondern

auch dieser erste Versuch, sie zu realisiren, die Nachsicht in der Beurtheilung erhalten werde, die er durch nichts verwirkt hat, weil er nichts anderes verdrängen will.

Wollte ich sagen, daß ich mit diesem Buche zur Absicht habe, eine populäre Aesthetik zu liefern; so würde vielleicht mancher Leser zu wissen glauben, was ich leisten will, ohne daß er mir die Furcht nimmt, er mache sich nicht die deutlichste Vorstellung von meinem Vorhaben. Denn der häufige Gebrauch der Ausdrücke: Aesthetik oder Kritik des Schönen, hat ihre Bedeutung noch keineswegs so fixirt, daß man so etwas schreiben könnte, ohne vorher zu sagen, was man eigentlich zu leisten gesucht habe. Es ist in allen vorhandenen Kritiken noch sehr unbestimmt gelassen worden, was ein kritisches Urtheil, und was Kritik sey, und noch weniger hat man untersucht, was an der Kritik

popu=

populär sey, und das Eigenthum jedes gebildeten Mannes werden könne und müsse.

Ich habe mir diese Fragen insgesammt vorgelegt, und wenn ich jetzt anzeige, wie ich sie mir beantwortet habe, so verlange ich damit keineswegs, daß man diese Antwort für unverbesserlich halten solle, sondern, ich lege nur Rechenschaft über die Ansicht ab, welche ich bei meinem Gegenstande genommen habe.

Ein Kunsturtheil, oder ein Urtheil über ein Kunstwerk, ist von einem Geschmacksurtheile sorgfältig zu unterscheiden. Der Sprachgebrauch setzt sich zwar über diese Unterscheidung hinweg, der Mann von Nachdenken aber darf es ihm nicht nachthun. Wenn ein ästhetisches oder Geschmacksurtheil ein Urtheil heißt, welches aussagt, ob ein Gegenstand schön oder häßlich sey, so ist dasselbe

nur ein Stück von dem Kunsturtheile, denn in diesem wird noch von andern Eigenschaften des Kunstwerkes, als von dessen Schönheit, gespro=chen. Man braucht also mehr als Geschmack, um über ein Kunstwerk zu urtheilen.

Diese Bemerkung ist von Wichtigkeit. Denn ist es nichts weiter, als der Geschmack, der über Werke der Kunst urtheilt, so ist gar keine Kritik, keine kritische Untersuchung der Kunstwerke möglich, weil der Geschmack in sei=nen Urtheilen Regeln befolgt, die nie als Re=geln kenntlich gemacht werden, oder, wie die Philosophen sagen, nie auf Begriffe gebracht werden können, und sich also über ein Ge=schmacksurtheil auch gar nicht disputiren läßt.

Gleichwohl äußert sich das Kunsturtheil an=fänglich eben so, wie das Geschmacksurtheil. Man sieht; man wird gerührt, hingerissen, das

heißt

heißt mit andern Worten, man sieht, und man sagt: das ist schön.

Es bedarf wohl kaum der Anmerkung, daß ich unter Kunsturtheil ein Urtheil verstehe, das über Kunstwerke oder Kunstschönheiten gefällt wird, und bei welchem also darauf Rücksicht genommen wird, daß Menschen dieses Werk hervorgebracht haben, unter Geschmacksurtheilen aber diejenigen, die über Naturschönheiten gefällt werden. Diese Unterscheidung ist in der Praxis anerkannt, wenn gleich die Theorie noch niemals vollständigen Gebrauch von derselben gemacht hat. Wir hoffen einen Menschen, dem eine schlechte Comödie gefällt, von seinem Urtheile abbringen zu können, wenn er Lust hat, mit uns über die Erfordernisse zu einer Comödie nachzudenken. Wir rechnen aber niemals darauf, jemanden zu überzeugen, daß die Rose eine schönere Blume sey, als der

Nachtschatten, wenn er uns nemlich widerspre-
chen sollte, denn wir wissen gar nicht, worauf
wir uns hier stützen sollten. In unsrem eigenen
Urtheile lassen wir uns zwar durch einen solchen
Widerspruch nicht irre machen, allein vertheidi-
gen können wir doch dasselbe mit nichts. Das
Urtheil über ein Lustspiel ist aber ein Kunsturtheil,
und über Blumen, welche die Natur hervor-
gebracht hat, urtheilen wir nur mit dem Ge-
schmack.

Auf dieser Vermischung des Sprachge-
brauchs beruht auch das Paradoxon, daß man
gewissen Leuten Geschmack absprechen kann, und
ihnen doch den Geschmack, als ein dem mensch-
lichen Gemüthe wesentliches Vermögen, zugeste-
hen muß. Wer Fehler über Fehler in Beur-
theilung der Kunstschönheiten macht, wer den
Unterschied zwischen hetrurischen Vasen und ge-
meiner Töpferarbeit nicht einsehen will, dem

sprechen wir den Geschmack ab, ohne daran zu denken, daß ein Mensch ohne Geschmack eben so unmöglich ist, als ein Mensch ohne Vorstellungskraft. Ein deutlicher Beweis, daß wir unter Geschmack nicht eins und dasselbe verstehen, sondern in diesem Fall nur sagen wollen, es fehle ihm die Geschicklichkeit über Kunstschönheiten zu urtheilen, denn daß er eine Rose für ein schöneres Ding halten werde, als eine Zwiebel, das trauen wir ihm doch wohl zu.

Es wäre daher besser, von einem Geschmack und von einem Kunstgeschmack zu reden. Den letzteren nehme ich hier vor Augen, und verstehe darunter überhaupt das Vermögen, ein Urtheil über das Wohlgefallen an einem Gegenstande zu fällen, welches einer Rechtfertigung fähig ist. Man sieht sogleich, daß ein solches Urtheil auf Gründen beruhe; denn die Gründe sind eben das, woraus die Recht-

fertigung geführt wird. Diese Gründe lassen sich als allgemeine Sätze sammeln, und heißen alsdann Grundsätze. Ein Innbegriff dieser Grundsätze aber heißt Kritik oder Aesthetik.

Kritik wäre daher der Innbegriff von Grundsätzen, aus welchen die Urtheile über Kunstwerke sowohl gerechtfertigt, als widerlegt und modificirt werden können. Das erste, wenn sie gegründet oder richtig sind, das zweite, wenn sie falsch oder schief, das dritte, wenn sie nur zum Theil verwerflich sind.

Diese Kritik gehört nun dem Kritiker (dem Kritiker von Profession) an, wenn sie alle Grundsätze begreift, nach welchen ein Kunstwerk in jeder Rücksicht beurtheilt werden muß. Sie gehört aber für Nichtkritiker, und ist also populär, wenn sie nur die

Grund-

Grundsätze enthält, welche auch der Nichtkritiker kennen, verstehen und anwenden kann. Da bei diesen Grundsätzen nur diejenigen fehlen, welche das Mechanische in der Darstellung betreffen; so wird also eine populäre Kritik alle Grundsätze enthalten müssen, auf welchen die Kunsturtheile beruhen, mit Ausnahme derjenigen, welche der Meister selbst nur deswegen weiß, weil er Hand anlegen kann. Ein Kritiker von Profession wird daher allemal entweder Künstler seyn, oder von dem Mechanischen in der Kunst doch so viel Kenntnisse haben müssen, daß ihm bloß die Geschicklichkeit, solche anzuwenden, fehlet. Ein Wieland und Garve urtheilen beide als Kunstrichter von Profession über einen Musenalmanach, die meisten Leser desselben aber beurtheilen ihn nur als Dilettanten. Keiner indessen fället ein Urtheil über die in demselben enthaltenen Gedichte, welches er nicht mit Gründen zu belegen bereit wäre. Das nun, woraus die letz-

letzteren ihre Gründe nehmen würden, nenne ich populäre Aesthetik. Die erstern würden zuverlässig Urtheile fällen, z. B. über Sylbenmaaß, Reime, Rhythmus u. dgl. welche den letztern nicht beikommen würden, und deren Rechtfertigung also auch nicht in dem Umfange der populären Kritik liegen kann.

Irgend eine Kritik ist aber dem Mann von Verstand und Nachdenken nöthig, denn es ist eine ganz natürliche Neigung, wenn man urtheilt, den Grund des Urtheiles zu wissen. Bei Naturschönheiten ist dieser Grund nicht zu entdecken, deswegen heißen auch die Urtheile über diese reine Geschmacksurtheile, und die Naturschönheiten selbst heißen freie Schönheiten. Bei Kunstschönheiten können mehrere Gründe von dem Wohlgefallen an denselben angegeben werden, und sie heißen bestimmte oder anhängende Schönheiten, weil sie an einem Dinge, das wir

unab=

unabhängig von seiner Schönheit kennen, vorhanden, und gleichsam an demselben nur angebracht sind. Es läßt sich daher das in einem Kunstwerke vorgestellte Ding auch abgesondert von seiner Schönheit vorstellen, und es muß, wenn das Kunstwerk seines Namens werth seyn soll, auch abgesondert von dieser gefallen. Man sieht also, daß in der Beurtheilung eines Kunstwerkes ein sehr zusammengesetztes Wohlgefallen vorkomme, und daß das Wohlgefallen an der bloßen Form — welches die Angelegenheit des bloßen Geschmackes ist — nur einen einzigen Bestandtheil des Wohlgefallens an einem Kunstwerke ausmache. Die weitere Ausführung dieser Materie kömmt in der Schrift selbst vor.

Alles also, was zur sogenannten Erfindung oder Composition eines Kunstwerkes, es sey ein Dichterwerk, oder aus einer anderen Kunst, gehört, ist Gegenstand einer Kritik für

Alle,

Alle, denn es kann von Allen verstanden werden. Was aber das Mechanische in der Darstellung betrift, das versteht nur der, der entweder wirklich darstellen kann, oder doch darstellen könnte, wenn er sich darauf verlegen wollte, und das ist nicht Sache des bloßen Liebhabers der Kunst.

Gemeiniglich sind nun die Lehrbücher der Kritik von Kritikern, oder gar von Künstlern von Profession, geschrieben worden, und daher kömmt es, daß es nicht nur keine populären Handbücher der Kritik giebt, sondern daß auch die vorhandenen nicht-populären gerade in den Grundsätzen mangelhaft sind, welche der Kunstliebhaber weniger entbehren kann, als der Künstler, ob es gleich nichts weniger als überflüßig ist, daß auch dieser sie wisse, und abgesondert vorstelle. Selbst der Kritiker von Profession ankündigt sich nicht so angelegentlich um jene

Grundsätze, als der bloße Liebhaber, denn sie entgehen, da sie so fein sind, seinem Auge, ob sie gleich seinem Gefühle, möchte ich sagen, unaufhörlich vorschweben, und seine Aufmerksamkeit ist viel zu sehr auf die schwer zu erlernenden und schwer auszuübenden Regeln des Mechanismus gerichtet, als daß er die ersteren mit vieler Sorgfalt sammeln und aufbewahren sollte. Die Regeln der mechanischen Composition gleichen den positiven Gesetzen im Staate, die Grundsätze der Composition überhaupt aber den natürlichen Gesetzen. Es fodert viel Gedächtniß, die erstern in den Kopf zu bekommen und zu behalten, und viel Scharfsinn, aus einigen so zu entscheiden, daß die Entscheidung nicht gegen die andern verstoße. Aber es giebt sehr gründliche Rechtsgelehrte, die schwerlich auf die Frage über die Verbindlichkeit der positiven Gesetze, die in das Naturrecht gehört, befriedigend werden antworten können. So geht es auch vielen Kriti-

kern;

kern; sie wissen ein Gedicht oder ein Gemälde vortrefflich zu zergliedern, und sie lassen nichts unerörtert, was die Correctheit desselben betrift. Fragt man sie aber, worinne die Schönheit (das innige und belebende Wohlgefallen) an dem Kunstwerke bestehe, so bleiben sie uns die Antwort schuldig. Denn daß uns nicht die bloße Correctheit so erschüttere und daß ein correctes Gedicht demungeachtet nur so obenhin gefallen könne, daß also die Schönheit mit jener nicht einerlei sey, darüber werden doch wohl selbst die Kunstrichter eben so denken, wie wir.

Diese Grundsätze zur Beurtheilung des Schönen also (dessen was ich im Buche auch innere Schönheit genannt habe) aufzustellen, war meine Absicht, und ich führe es nicht aus Eitelkeit, sondern bloß zu Entschuldigung der Unvollkommenheiten meines Versuches an, daß ich in Entdeckung derselben bloß meine eigenen

Ideen

Ideen befolgen konnte, und durchaus keine Vorgänger hatte. Wenn man die Systeme der Aesthetik ausnimmt, die seit Baumgarten in Deutschland erschienen sind, so ist nie etwas über die Schönheit im Ganzen, d. h. über das, was schön ist und schön bleibt, es mag nun von Dichtern oder Malern oder Baukünstlern vorgestellt werden, gesagt worden. Diese Grundsätze sind aber um deswillen so gut, als nicht vorhanden, weil sie das Wesen der Schönheit in einem Begriffe aufsuchen, und also auf einem nie zum Ziele führenden Wege wandeln. Die Untersuchungen eines Home, Hugo Blairs, Dubas, Pouilly, sind aber insgesammt zu aphoristisch und unzusammenhängend, als daß sie auf allgemeine Grundsätze über das Wohlgefallen an Kunstschönheiten führen könnten.

Ich habe daher das, was an Kunstwerken zur Correctheit gehört, in meinem Buche nur obenhin angedeutet, was aber jeden fühlenden

Menschen so innig und unauflöslich an ächte Kunstwerke fesselt, das hoffe ich bis zu seinen letzten Quellen verfolgt zu haben. Hiebei hatte ich den Vortheil, daß ich ganz davon absehen konnte, ob der Gegenstand durch den Meisel, oder in Worten, oder mit dem Pinsel, oder mit Gewölben und Quadersteinen dargestellt werden sollte. Denn was schön ist, ist in jedem Kunstwerke schön. Es war daher leicht, nicht nur das zu entdecken, was dem Dilettanten in jedem Kunstwerke gefällt, und was er, wenn es fehlet, in jedem Kunstwerke vermißt, sondern auch den Grund anzugeben, warum bei übrigens durchgängig gleichen Bedingungen Eine Art von Gegenstand, z. B. Großmuth, in einem Gemälde stärker rühren und also mehr gefallen werde, als in einem Gedichte, und so die Künste unter einander mit etwas mehr Billigkeit und Unpartheilichkeit zu vergleichen, als es vielleicht bisher geschehen ist.

Auch

Auch hoffe ich den Anspruch des sittlichen Gefühls an Darstellungen der Kunst auf eine Art gerechtfertigt zu haben, die eben so wenig auf schwärmerischer Anhänglichkeit an sittlichen Ideen beruht, als sie dieses große Moment des Wohlgefallens für etwas zufälliges und unbedeutendes erklärt, wie es die Praxis in der schönen Kunst thut, und die Theorie aus einer übelverstandenen Nachgiebigkeit ihr so hingehen läßt. Man vergleiche doch nur zwei Gemälde. Man nehme das wohlgerathenste Gardinenstück und halte es gegen eine büßende Magdalene. Wie vollendet ist bei der letztern der Eindruck, und wie beunruhigt bleibt das Gemüth bei dem erstern? Und doch stellt ein Gardinenstück die Unsittlichkeit nur sehr indirect dar, weil der Gegenstand an sich nicht gerade unsittlich ist. Denn es ist eigentlich die Unsittlichkeit des Malers, die uns an dem Gemälde mißfällt, und dieses Mißfallen nie durch das Wohlgefallen an den übrigen

Kunstvollkommenheiten des Gemäldes zu Boden schlagen läßt.

Das Wohlgefallen am Guten, als dem absolut=vollkommenen, ist ein so wichtiges Moment des vollendeten Wohlgefallens an einem Kunstwerke, daß der Mangel desselben durch nichts ersetzt werden kann. Dies ist gewiß ganz allein die Ursache, daß Landschaftsgemälde, Perspectivgemälde, Thierstücke, Blumen, Fruchtstücke in jedem, der das bloß schwierige an ihnen nicht versteht, und also nicht Maler von Profession ist, nur ein so leises, oft auch gar kein Wohlgefallen hervorbringen, wenn man nicht das Erstaunen über die so sehr gelungene Nachahmung der Natur hieher rechnen will, welches aber ein dem ästhetischen Urtheile sehr unwillkommener Zusatz ist, und keinen andern Werth hat, als die Verwunderung über die Sprünge des Seiltänzers und über die Fingerfertigkeit gemeiner Clavierspieler.

Ich hoffe aber die allgemeinsten Gründe des Wohlgefallens an Kunstwerken auf die Werke jeder einzelnen Kunst, in diesem Theile meiner Schrift, angewandt zu haben. Ich habe es bei Künsten, deren Werke mehr zur Betrachtung kommen, weitläufiger gethan, als bei denen, die entweder an sich zu todt und unvollkommen, oder gegenwärtig wenig im Gebrauch sind. Zu den erstern gehört die Gartenkunst, zu den zweiten die Tanzkunst. Eine Unannehmlichkeit in diesem Theile besteht darinn, daß es unmöglich war, sich auf Beurtheilung bestimmter Werke namentlich einzulassen, z. B. bei der Malerei, Bildhauerkunst, Musik ꝛc. ꝛc. weil die erstern wenigstens in guten Kupferstichen hätten beigefügt werden müssen, welches sich aus mehreren Rücksichten nicht thun ließe. Diese Unannehmlichkeit fällt in dem zweiten, welcher den Dichterwerken ausschließend gewidmet ist, weg. In diesem wird der Vor-

trag öfter mit Beispielen belegt, und die Analyse wird die Richtigkeit und Fruchtbarkeit der angegebenen Grundsätze alsdann desto deutlicher vor Augen legen.

Jena,
im April,
1797.

Der Verfasser.

In=

Inhalt
des ersten Theils.

Erste Abtheilung.

Ueber das Schöne und Erhabene.

Seite

Erster Abschnitt. Ueber das Schöne.

I. Beobachtungen über das Wohlgefallen am Schönen. 3

II. Erklärung des Wohlgefallens am Schönen. 30
Reflexionen über diese Erklärung des Wohlgefallens am Schönen. 44

Zweiter Abschnitt. Ueber das Erhabene.

I. Beobachtungen über das Wohlgefallen am Erhabenen. 51

II. Erklärung des Wohlgefallens an dem Erhabenen. : : : 59
Reflexionen über diese Erklärung. : 70

Zweite

Zweite Abtheilung.

Grundsätze zu Bearbeitung und Beurtheilung der Kunstwerke überhaupt, nebst Bemerkungen über das Genie.

Seite

Erster Abschnitt. Grundsätze zu Bearbeitung und zu Beurtheilung der Kunstwerke.

I. Was ist ein Kunstwerk? : 79

1) Von der freien und anhängenden Schönheit. : : 91

2) Von dem Ideale des Wohlgefallens, und von dem Gebiet und den Grenzen der Kunst überhaupt. : 106

3) Eintheilung der Künste, und von dem Gebiet und den Grenzen einer jeden einzelnen Kunst : : 126

A. Von den Werken der Tonkunst. 135

B. Von den Werken der Gartenkunst. 215

C. Von den Werken der Baukunst. 220

D. Von den Werken der Malerei und Bildhauerkunst. : 232

E. Von der Tanzkunst. : : 293

4) Vergleichung der Künste gegen einander. 296

5) Was leistet die Kunst zur Vervollkommnung des Menschen? : 322

II. Was ist Kritik? Und was heißt ein Kunstwerk kritisch beurtheilen? : 329

Zweiter Abschnitt. Ueber das Künstlertalent oder Genie 354

Erste

Erste Abtheilung.

Ueber
das Schöne und Erhabene,
oder
von den Eigenthümlichkeiten der
Geschmacksurtheile.

Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth.

Lessing.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Erster Abschnitt.

Ueber das Schöne.

I.

Beobachtungen über das Wohlgefallen am Schönen.

Man pflegt zuerst an Werke der menschlichen Kunst zu denken, wenn von Schönheit die Rede ist, und hat, in der Voraussetzung, daß sich eine Theorie der Schönheit entweder aus den Kunstwerken allein, oder doch wenigstens aus ihnen am besten, herausziehen lasse, den Weg der Beobachtung schöner Werke, schon oft eingeschlagen. Dies ist nun zuverlässig eine von den Ursachen, warum noch keine Theorie der Schönheit für lange Zeit befriedigend war. Denn der Versuch,

ohne alle weitere Anleitung und ohne voraus bestimmte Begriffe von Schönheit, das Schöne an Kunstwerken zu entdecken, ist so vielen möglichen Fehltritten ausgesetzt, daß es eben nicht viel gewagt hieße, wenn man noch vor Ausgang der Untersuchung, und vor aufgestellter Theorie voraus sagte, die Untersuchung werde nur wenig ausgiebig, die Theorie werde höchstwahrscheinlich mit Lücken und Schwächen überladen seyn. Die Ursache hiervon ist aber keine andere, als weil bei den Werken der Kunst fast jede mögliche Art des Wohlgefallens zusammen kömmt, indem dieselben bei weitem nicht durch das, was an ihnen schön ist, allein gefallen, und weil man also schon einen Begriff von Schönheit haben muß, wenn man an den Kunstwerken das entdecken will, was an ihnen schön ist, oder, mit andern Worten, was an ihnen bloß dem Geschmacke gefällt. Denn nur das Schöne gefällt dem Geschmacke, und nur was der Geschmack billigt, das ist schön. Man nennt daher ein reines oder ein bloßes Geschmacksurtheil ein Urtheil, in welchem keine Art des Wohlgefallens weiter vorkömmt, als das Wohlgefallen am Schönen. Ob irgend ein Mensch einmal ein solches, ganz reines Geschmacksurtheil gefällt habe, oder ob sich auch dann, wenn wir bloß mit dem Geschmacke zu urtheilen glauben, jederzeit noch ein anderes Wohlgefallen einmische, das thut gegenwärtig nichts zur Sache. Denn es muß dem Theoretiker

erlaubt

erlaubt seyn, in Gedanken zu trennen, was zwar verschieden ist, aber vielleicht in der Wirklichkeit nie von einander abgesondert vorkömmt.

Ich werde daher bei gegenwärtiger Untersuchung über das Wohlgefallen an dem Schönen einen andern Weg einschlagen, und die Werke der menschlichen Kunst vor der Hand gar nicht in Beobachtung nehmen. Die Schönheit, die an ihnen zu finden ist, liegt zu verborgen, und ist mit andern wohlgefallenden Eigenschaften zu innig vermischt, als daß ich hoffe, durch ein kleines und leicht zu beurtheilendes Experiment, das Schöne vom Nichtschönen, — welches mit dem Mißfallenden ja nicht zu verwechseln ist — scheiden zu können. Auch die Natur hat Schönheiten. An diese will ich mich zuerst halten. Und sollte im Verlauf des Raisonnements ja einmal ein Beispiel aus dem Gebiete der Kunst vorkommen, so wird dies nur geschehen, wenn ein solches Beispiel deutlicher ist, als ein anderes, und wenn es nicht schaden kann, auf dasselbe aufmerksam gemacht zu haben.

Ich setze keine andere Vorstellung von Schönheit voraus, als die, daß das Schöne ein Gegenstand des Wohlgefallens sey. An welchen Merkmalen sich nun das Schöne von andern Gegenständen des Wohlgefallens unterscheide, und was daher — zwar gefallen — aber nicht durch Schönheit gefallen kann, das

wird eben die gegenwärtige Untersuchung zu entdecken trachten.

Es giebt nämlich gar mancherlei Arten gefallender Dinge, und also auch mancherlei Arten des Wohlgefallens. Schmackhafte Speißen gefallen dem Gutschmecker, denn sie verschaffen ihm den Gaumenreitz, auf welchen er ausgieng. Bewegung in freier Luft, an einem kühlen Sommerabende, gefällt dem Gesunden, und noch mehr dem Genesenden. Der fleißige Landmann freuet sich der Arbeit seiner Hände, und des guten Dienstes seiner einfachen, aber sehr zweckmäßigen Instrumente. Der Denker freuet sich seiner Speculationen, indem er sich in denselben verlieret. Er freuet sich der Frucht dieser Speculationen, wenn sie vorüber sind. Man findet Wohlgefallen an dem sittsamen Tanze einer geschmackreichen Gesellschaft, und Wohlgefallen an dem dichten Gewühle der Volksmenge in einer großen Stadt. Selbst am Gefahrvollen und Schauderhaften offenbaren sich Momente des Wohlgefallens. Der Kühne mag gerne Felsen und Abhänge erklettern, und der Neugierige läuft in großer Gesellschaft, der Hinrichtung eines Missethäters zuzusehen. Es gefallen also die unähnlichsten Gegenstände, das Kleine und Sanfte, so wie das Große und Rauhe. Man liebt die Ruhe und die stille Contemplation, man fühlt sich aber auch zu Stürmen und zu starken Bewegungen des Gemüthes hingezogen.

Schwerlich können diese verschiedenen Arten des Wohlgefallens aus Einem und demselben Grunde zu erklären seyn. Es scheint vielmehr so wohl behutsamer als leichter, zu Erklärung so verschiedenartiger Wahrnehmungen in dem menschlichen Gemüthe, auch mehr als Einen Erklärungsgrund aufzusuchen. Dazu ist aber erfoderlich, daß die große Menge gefallender Gegenstände nach Merkmalen, die ihnen gemeinschaftlich zukommen, eingetheilt, und unter einzelnen Rubriken betrachtet werden.

I.

Es giebt zuerst ein Wohlgefallen, welches bloß dadurch erregt wird, daß die Dinge unsere körperlichen Sinnwerkzeuge auf eine gewisse Art afficiren. Man nennt es das Wohlgefallen an dem Angenehmen, und die Dinge, welche dasselbe durch ihre Einwirkung auf die Organe erregen, heißen angenehm, oder das Angenehme. Es kömmt dabei auf die äußere Gestalt, und auf das Ansehen des Dinges gar nicht an, sondern bloß darauf, wie dasselbe auf die Organe wirkt. Eine reinlich zubereitete und zierlich angerichtete Speise kann diese einladenden Eigenschaften behalten, und doch unschmackhaft und unangenehm seyn, wenn auf dem Tische das Salzfaß oder die Weineßigflasche in dieselbe geschüttet würde. Man zieht nämlich, wenn man urtheilen will, ob eine Speise angenehm oder unangenehm sey, bloß den Gaumen zu Rathe, und

urtheilet bloß nach dem Eindruck, der auf die Geschmackswerkzeuge gemacht wird.

Und so, wie hier der Geschmack, thut jeder unsrer körperlichen Sinne Anfoderungen an die Gegenstände, die er vorstellet. Der Geruch wird durch die öligten Theile, welche ein Gegenstand aushauchet, entweder angenehm oder unangenehm afficirt; dem Ohre sind manche Töne willkommen, manche unwillkommen; das Auge hat angenehme und unangenehme Farben, und das Gefühl fliehet das Rauhe, das Kalte, das Höckerichte, und liebt Glätte, und Wärme.

Der allgemeine Grund nun, warum etwas angenehm oder unangenehm ist, ist die bestimmte Einwirkung desselben auf die körperlichen Organe. Es trägt daher niemand Bedenken, das Mißfallen oder das Gefallen in einem solchen Falle theils in die materielle Beschaffenheit des Gegenstandes, theils in die, oft sehr von einander abweichende, Beschaffenheit der Sinnwerkzeuge zu setzen. Und dies ist dann die Ursache, warum man bei dieser Art des Wohlgefallens einem jeden erlaubt, anders zu urtheilen, als wir selbst urtheilen, warum wir es eben nicht außerordentlich finden, daß Einer gern scharf gesalzen, der Andere gern wenig gesalzen ißt, daß Einer lieber süße, der Andere lieber bittere Arzneien nimmt, wenn doch einmal Arznei genommen werden soll.

Dieser Umstand charakterisirt zugleich das Angenehme, und unterscheidet es von dem Schö-

nen. Ueber das Schöne muß jedermann denken wie wir, oder wir nehmen an, es fehle ihm etwas, was ihm nicht fehlen sollte. Seine Sinnwerkzeuge dürfen schon eine kleine Modification haben, darum wird er weder ein vollkommner Mensch noch ein unvollkommner; aber wenn er ein schönes Gedicht nicht schön findet, so sprechen wir ihm Geschmack ab, und wissen gewiß, daß ihm etwas fehlt, dessen Abwesenheit für den Menschen nicht gleichgültig ist.

2.

Es giebt zweitens ein Wohlgefallen an der Vollkommenheit. Wenn man weiß, wozu ein Instrument, eine Maschine u. dgl. dienen soll, und man sieht, daß sie hiezu vollkommen brauchbar ist, so hat man Wohlgefallen daran. So schätzt der Feldherr eine tapfere Armee, ein gutes Pulver und weittragende Kanonen; so schätzt der Astronom ein herrschellisches Telescop, der Wundarzt ein scharfes Instrument, und der Schreibemeister eine gut geschnittene Feder.

Bei dieser Art von Wohlgefallen ist zu bemerken, daß es jederzeit erst nach Vergleichung des Dinges mit dem, wozu es dienen soll, oft sogar erst nach angestelltem und gut ausgefallenem Versuche entsteht. Wer keine Vorstellung von dem Zwecke eines Werkzeugs hat, der kann auch nicht beurtheilen, ob es vollkommen ist, der kann sich über die Vollkommenheit desselben auch nicht freuen. Ein Wilder in dem nördlichsten Amerika konnte die Fahrzeuge der Eng-

länder wohl anstaunen, aber die Vollkommenheit, die ihnen Cook gegeben hatte, konnte er nicht erkennen, und konnte sich auch mit diesem nicht über dieselbe freuen.

Und an diesem Merkmale unterscheidet sich das Wohlgefallen an der Vollkommenheit von dem Wohlgefallen an der Schönheit. Das Schöne gefällt, auch ohne daß man weiß, wozu es dienen soll, und zu welchem Gebrauche es verfertiget ist. Ein starkes aber schlecht gebautes Pferd thut seine Dienste so gut und oft noch besser, als ein schlankes und wohlproportionirtes. Das erstere ist also offenbar das vollkommnere, und doch ist das letztere schön, und das erste nicht. Zuweilen gefällt also selbst das Unvollkommene, wenn es nämlich schön ist. Eine schöne Blume, eine Arabeske gefällt, auch wenn man nicht weiß, wozu die Blume eigentlich diene, oder wozu die Arabeske eigentlich seyn soll.

An diesen Beispielen von Wohlgefallen, welches kein Wohlgefallen am Schönen ist, mag es indessen genug seyn. Ich wende mich nun zu Betrachtung des Schönen selbst, und suche die Merkmale zu entdecken, welche ihm als Gegenstand des Wohlgefallens wirklich zukommen.

1) Wenn über die Schönheit eines Gegenstandes geurtheilt wird, so wird dieser bloß nach seinem Verhältnisse zu unsrem Gefühlvermögen betrachtet. Daß ein schöner Gegenstand gefallen, oder

mit

mit andern Worten, daß er dem Gefühlvermögen willkommen seyn muß, das wird ohne Bedenken eingeräumt werden. Daß wir bei unserm Urtheile über Schönheit aber auch weiter gar nichts thun, als daß wir den Gegenstand auf das Gefühlvermögen beziehen, diese Behauptung bedarf einer nähern Beleuchtung.

Wenn jemand fragte, ob uns die Blume, die er eben abgebrochen und uns dargereicht hat, gefalle, so ist das eben so viel, als fragte er, ob wir dieselbe schön finden, damit will er aber noch gar nicht wissen, ob wir den Zweck, den die Natur bei Hervorbringung der Blumen hatte, angeben können, und ob wir diese Blume jenem Zwecke angemessen finden. Das gewiß nicht. Man kann jene Frage an Frauenzimmer thun, denen nicht zuzumuthen ist, daß sie wissen sollen, die Blumen seyen die Aufbewahrer der Geschlechtstheile der Pflanzen, man kann sie an Kinder thun, bei welchen eine solche Kenntniß auch noch nicht voraus zu setzen ist. — So kann der Maler ebenfalls unser Urtheil über ein Bild, das er uns zeigte, verlangen, auch ohne daß er sagt, ob dieses Bild ein Portrait oder ein frei entworfenes Stück sey, und wir können sagen ob es uns gefalle oder mißfalle, auch wenn wir nicht wissen, ob das Original getroffen sey und ob also das Bild als Portrait Vollkommenheit habe.

Müßten wir solche Vergleichungen anstellen, so dürften wir, indem wir sagen sollen ob uns ein Ding

gefalle

gefalle oder nicht gefalle, nicht bloß angeben, wie sich dasselbe zu unsrem Gefühlvermögen verhalte, sondern wir müßten das Erkenntnißvermögen, wir müßten Verstand anwenden, und aussagen, was der Verstand, indem er das Ding mit seinem Zwecke vergleicht, für ein Resultat gefunden habe.

So wenig wir aber ein Ding, welches wir nach seiner Schönheit beurtheilen wollen, mit der Absicht, die es zu erreichen bestimmt seyn mag, zu vergleichen nöthig haben, eben so wenig brauchen wir dasselbe mit dem Nutzen oder mit dem Nachtheile, den es uns bringen könnte, zu vergleichen. Auch dieser Umstand kömmt bei Beurtheilung der Schönheit gar nicht in Betrachtung. Ist ein schönes Frauenzimmer um deswillen weniger schön, daß wir von ihrer Schönheit in keiner Hinsicht Vortheil haben? Sie ist verheirathet, sie ist tugendhaft, sie reißt noch heute ab, und kömmt in eine weit entfernte Gegend, wohin wir, durch alle Umstände verhindert, ihr nicht nachfolgen können. Darf aber alles das uns abhalten, sie schön zu finden? Sind die Rosen, die ein Gefangener aus seinem Kerker sieht, die er nie in die Hände bekommen, deren Wohlgeruch er nie einathmen wird — sind diese Rosen darum, weil er gar keinen Vortheil von ihnen hat, weniger schön in seinen Augen?

Ja selbst das Ungelegene, das Unerwünschte, das Schädliche kann schön seyn: und dies ist der beste Beweiß, daß die Schönheit

nicht

nicht von der Wahrnehmung irgend eines Vortheils abhange. Die Rose wäre noch eine schöne Blume, auch wenn sie Gift aushauchte, sobald nur ihre Gestalt unverändert bliebe. Das Jagdschloß eines Fürsten, das mit Erpressungen von den ärmsten Unterthanen aufgeführt wurde, wird, wenn es nur schön ist, in den Augen dieser, selbst durch die schmerzliche Erinnerung an die harten Bedrückungen, von seiner Schönheit nichts verlieren. Der neidische Nebenbuhler eines glücklichen Dichters, muß das schöne Gedicht seines Rivalen entweder schön finden, oder gestehen, daß es ihm selbst an Geschmack fehle, und weder das moralische Gefühl noch irgend ein anderer Bewegungsgrund kann uns verhindern, ein ausschweifendes Mädchen schön zu finden, wenn sich in ihrer Bildung die Bedingungen der Schönheit wirklich vereinigen.

Da wir also, in soferne bloß von der Schönheit eines Dinges die Rede ist, gar nichts von Vortheil von demselben erwarten, so ist die Existenz eines schönen Dinges etwas, woran wir gar nicht denken, wenn wir bloß mit dem Geschmacke urtheilen. Daher kömmt es denn auch, daß ein schönes Weib im Portrait dem Geschmacke eben so lieb ist als ein solches in der Natur; ja daß sogar der bloße Umriß einer schönen Gestalt, ohne Licht und Schatten, und ohne Farbe, dem Manne von Geschmack ein entzückender Gegenstand ist.

Wir sind also für das Ding, welches wir bloß seiner Schönheit wegen beurtheilen, nicht im geringsten interessirt. Ob es eine todte Bildsäule, oder ein lebendiger Körper, ein Naturproduct, oder ein Product der Kunst, ein zufällig entstandenes, oder nach Plan und Absicht hervorgebrachtes Ding sey, das ist dem Geschmacke durchaus einerlei. Dies heißt mit andern Worten: das Geschmacksurtheil wird ohne alles Interesse gefällt, und der Gegenstand, welcher in demselben beurtheilt wird, wird bloß mit unserm Gefühlvermögen in Verhältniß gesetzt.

Dies ist, wie gesagt, eine Eigenthümlichkeit der Geschmacksurtheile, deren Bemerkung sehr wichtig ist. Aber aus eben dem Grunde muß sie genau in das Auge gefaßt werden. Vielleicht wird jeder von meinen Lesern das Gegentheil behaupten, und sagen, es sey ihm nicht gleichgültig, ob ein schönes Ding, ob ein Apollo, eine Magdalene, vorhanden sey oder nicht. Ich kann ihm dieses einräumen, ich behaupte aber auch, daß er alsdann nicht aus dem bloß ästhetischen Standpunkte über diese Gegenstände urtheile, daß er kein reines Geschmacksurtheil fälle. Man kann über ein schönes Ding aus gar verschiedenen Gesichtspunkten urtheilen. Der Ehrsüchtige wird sich den Besitz einer berühmten Antike zum Ruhme anrechnen; der Habsüchtige wird diesen Besitz als ein einträgliches Kapital schätzen; der arme Künstler, dem ein Kunstwerk gelingt, wird dasselbe zugleich deswegen lieben, weil er gewiß ist, er werde

durch

durch den Verkauf desselben von Nahrungssorgen befreiet werden. So wie man nun diese und ihnen ähnliche Ursachen zu Urtheilen über schöne Gegenstände haben kann, welche aber gewiß keine Geschmacksurtheile hervorbringen; so giebt es noch andere Gründe, aus welchen das Schöne auch gefällt, ob sie gleich nicht die Gründe des Wohlgefallens am Schönen sind. Ich werde diese in unsre Geschmacksurtheile so leicht einfließenden Ursachen späterhin anzuführen Gelegenheit haben, und verspare daher das weitere Detail meiner Beantwortung dieses Einwurfs bis dahin.

2) Ein zweiter Charakter, der den Geschmacksurtheilen, oder den Urtheilen über bloße Schönheit zukömmt, ist der, daß wir uns vorstellen, ein schöner Gegenstand gefalle einem jeden, der auf Geschmack Anspruch macht, und wenn er irgend jemanden nicht gefalle, so liege die Schuld nicht an dem Gegenstande, sondern in der Geschmacklosigkeit des Beurtheilenden.

Auch diese Bemerkung bedarf nur einer kleinen Erörterung, um als richtig zu erscheinen. Was würde man von einem Reisenden urtheilen, der die Kunstwerke des Alterthums, welche Italien aufbewahrt, für häßliche, abgeschmackte Dinge, für Fratzen und Karrikaturen auszugeben wagte? Gewiß, man würde nicht einmal den Winkelmann nachschlagen, um zu sehen, ob dieser Reisende recht haben

könnte,

könnte, sondern ihn entweder geradezu für einen Narren, oder, wenigstens, für einen sehr flüchtigen Beobachter und leichtsinnigen Schriftsteller halten. Es giebt bei Geschmacksurtheilen nur eine Alternative, welcher kein Mensch ausweichen kann. Ein jeder muß das, was wir für schön halten, entweder ebenfalls schön finden, oder er muß uns erlauben, daß wir ihm, wo nicht allen Geschmack absprechen, doch wenigstens in diesem Falle, keine Competenz zugestehen.

Wie stimmt aber diese Bemerkung mit der Behutsamkeit in ästhetischen Urtheilen überein, die man jungen Künstlern und Kritikern anräth, wie mit der Bescheidenheit, die man ihnen als Verdienst zurechnet? Es stimmt beides sehr wohl zusammen. Ein Künstler oder ein Kritiker, welchen das Urtheil eines Mannes von Ansehen, in seinem eigenen Urtheile über ein Kunstwerk irre machen kann, erkennt die Allgemeingültigkeit eines Geschmacksurtheils nicht weniger an, als einer, der sich von dem seinigen auch durch den berühmtesten Kritiker nicht abbringen läßt; nur daß er in dem ersten Falle sich selbst für denjenigen hält, dem es noch an Geschmack fehlt, im zweiten aber, dem andern Schuld giebt, daß er nicht mit Geschmack urtheile. Daß der Geschmack selbst recht habe und daß Eines von zwei entgegengesetzten ästhetischen Urtheilen falsch seyn müsse, das erkennt er also an, nur darinn liegt jedesmal der Unterschied, ob man in sich selbst Mißtrauen setzt, oder

ob man sich selbst für gebildet genug, den andern aber entweder für ungebildet, oder wenigstens für einseitig gebildet, für unaufmerksam und voreilig hält.

Dieser Charakter der Geschmacksurtheile wird nun dadurch auffallend, daß wir an dem Gegenstande, welcher als schön beurtheilt wird, das nicht angeben können, worinne die Schönheit desselben besteht. Wollen wir sagen, ein schönes Haus gefalle durch seine Proportion, die Proportion sey daher die unnachlaßliche Bedingung zur Schönheit, so wird man uns schöne Bäume, schöne Landschaften, schöne Krümmungen der Flüsse zeigen, in welchen durchaus kein Gleichmaaß anzutreffen ist. Wollte man sagen, die Farbenmischung sey der Grund, warum ein Gemälde gefalle, so frage ich, was denn an einem bloßen Umrisse von Rembrand gefalle? Da ist ja gar nichts von Farben wahrzunehmen. Meint ihr, man bewundere in dem Kunstwerke bloß die Kunst des Meisters, es schmeichle unsrer Eigenliebe, daß Menschen solche Dinge hervorbringen könnten; so vergeßt doch nicht, daß es auch Naturproducte giebt, welche schön sind, daß es Blumen, Bäume, Landschaften und Waldparthien giebt, die unaussprechlich wohl gefallen, und deren Formen wir der Erfindung keines menschlichen Künstlers zuschreiben können.

Man hat zwar oft versucht, gewisse Merkmale an den Dingen zu entdecken, welche ein jedes Ding

und unter jeder Bedingung zu einem schönen Dinge machen könnten. Allein die Bemühung ist keinem einzigen Philosophen gelungen. Man hat noch nichts entdeckt, dessen Abwesenheit jeden Gegenstand häßlich oder gleichgültig, dessen Daseyn jeden Gegenstand zu einem wohlgefallenden Gegenstand machen müsse, und man weiß nunmehr sogar, daß auch in Zukunft nichts dergleichen werde entdeckt werden.

Um so merkwürdiger ist aber, wie gesagt, dieser bei Urtheilen über Schönheit eintretende Umstand. Denn die Einstimmung aller Urtheilenden über eine an einem Dinge vorhandene Eigenschaft ist gar nicht unbegreiflich, sobald diese Eigenschaft an dem Dinge entweder unmittelbar wahrzunehmen oder aus andern unmittelbar wahrgenommenen Eigenschaften zu schließen ist. Man darf nur sehen, daß ein Messer geschliffen ist, so wird man nicht widersprechen, wenn jemand urtheilt, man könne sich mit diesem Messer schneiden. Man darf nur wissen, daß Kupfer in einer Flasche Eßig aufgelößt worden, um keinem zu widersprechen, welcher anräth, diesen Eßig nicht in den Mund zu nehmen. Die Uebereinstimmung in Urtheilen, die sich auf Eigenschaften gründet, welche ohne Mühe an dem Gegenstande wahrgenommen werden können, und jedesmal das aus dem Gegenstande machen, was sie jetzt aus demselben machen, ist daher leicht zu begreifen. Allein dies ist eben bei den Urtheilen über Schönheit der Fall nicht.

Das Ebenmaaß, welches ein Haus schön macht, macht einen Baum häßlich, denn es beleidigt den Geschmack einen regelmäßig gestutzten Baum zu sehen. Die hogarthische Schönheitslinie ist an hundert Dingen schön, aber ein Fensterrahmen nach dieser Linie entworfen würde sehr abgeschmackt aussehen. Hier müssen gerade Linien und rechte Winkel seyn. Die ovale Figur ist eben so wenig unbedingt schön. Die Beine eines Menschen, welche ein Oval bilden, sehen häßlich aus; aber ein ovales Tischblatt ist schöner als ein rundes, und schöner als ein viereckigtes.

Diese Beispiele werden die Bemerkung, daß wir niemals anzugeben wissen, worinne die Schönheit nothwendiger Weise bestehe, hinlänglich ins Licht setzen. Von der andern Seite werden sie aber auch dienen, die Allgemeingültigkeit, die man in Geschmacksurtheilen behauptet, zu bestätigen. Man urtheilt, daß die Gewohnheit, Bäume auf französische Art zu beschneiden, sich mit dem guten Geschmacke durchaus nicht vertrage, und unter keinem Volke wieder aufkommen werde, dessen Geschmack gebildet worden ist. Wie könnte man wohl ein solches Urtheil fällen, wenn man nicht dabei voraussetzte, das was uns schön ist, müsse auch allen Leuten von Geschmack schön seyn?

3) Der dritte Charakter der Schönheit bestehet darinne, daß wir uns vorstellen, ein schönes Ding erreiche durch seine Schönheit eine Absicht, welche es ohne dieselbe nicht

erreichen würde, ungeachtet wir doch diese Absicht nicht angeben können.

Es ist eine Regel, die alle Naturbeobachter annehmen, daß die Natur nichts umsonst thue. Das heißt mit andern Worten, daß die Natur bei allem, was sie thut, eine besondere Absicht habe und erreiche. Nun hat die Natur einige ihrer Producte schön, andere aber hat sie nicht schön gemacht. Dieser Regel zufolge muß die Natur ihre Ursache hiezu gehabt haben, sie muß also durch eine schöne Blume eine Absicht erreichen, welche mit einer nicht schönen Blume nicht zu erreichen wäre. Aber welches ist diese Absicht? — Auf diese Frage giebt es keine Antwort, wenn man nicht etwa ein gutgemeintes, aber vorschnelles und nicht zu beweißendes Urtheil mancher Halbkenner der Natur, für eine ausgiebige Antwort nehmen will.

Wir wollen bei einer Rose stehen bleiben. Eine Rose ist eine Blume, wie jede andere Blume, und ist von der Natur bestimmt, der Behälter der Befruchtungswerkzeuge des Rosenstockes zu seyn. Diesen Zweck erreicht aber die Natur mit jeder Blume, mit einfachen sowohl, als mit gefüllten, mit schlechtgefärbten nicht weniger, als mit schönfarbigen, und — worauf diesmal das meiste ankömmt — mit übel gestalteten eben so gut, als mit schön gestalteten. Denn an den Blumen liegt das Schöne in ihrer Gestalt. Wollte daher die Natur nichts weiter haben, als einen Behälter für die Saamenwerkzeuge

des

des Rosenstocks, so läßt sich nicht absehen, warum die Rose gerade diese Gestalt haben mußte, die sie wirklich hat, warum die Gestalt der Rose eine schöne Gestalt, die Gestalt der Glockenblume aber unansehnlich (nicht schön) seyn mußte. — Indessen gestehet wirklich jeder Naturkündiger, daß er hievon keinen Grund anzugeben weiß, und rechtfertigt mit seinem Geständnisse die Bemerkung, daß es schöne Gegenstände giebt, von welchen man nicht weiß, was sie für einen Zweck durch ihre schöne Form erreichen. Daß ihnen aber doch diese Gestalt zu irgend einer Absicht gegeben sey, das bleibt demungeachtet wahr, denn wir dürfen nicht sagen, daß die Natur etwas thue, wobei sie gar keine Absicht habe. So gewiß daher eine schöne Blume ein Naturproduct ist, so gewiß ist es, daß die Schönheit derselben zu irgend einer Absicht da ist.

So ist es aber mit allen Naturproducten, und also auch mit allen schönen Naturproducten bewandt. Die Natur muß ihre Absicht dazu gehabt haben, daß sie einige Thiere schön, und andere häßlich baute, weil sie durchaus nichts umsonst thut, und der Umstand, daß man diese Absicht der Natur noch nie hat entdecken können, ist kein gültiger Einwurf gegen diese Maxime der Naturkündiger. Denn es ist im Verfolge der Nachforschung manche Naturabsicht entdeckt worden, von der man vorher nichts wußte, und man kann der künftigen Generation ihr Glück in der Nachforschung nicht versagen.

Ist aber nicht das Wohlgefallen, das die Menschen an schönen Naturproducten finden, die Absicht der Natur? Kann man nicht annehmen, sie habe, bloß um den Menschen Freude zu machen, einigen ihrer Producte schöne Gestalten gegeben? — Wer dieses behaupten wollte, der würde etwas annehmen, was er nicht beweisen, und was er gegen sehr triftige Einwürfe nicht retten kann. Aus welchen Voraussetzungen wollte man wohl beweisen, die Natur habe sich dem Menschen gefällig machen wollen? Sie, die sich um den Menschen gar nichts zu bekümmern scheint. Denn trotz der Vortheile, die sie ihm bringt, kann sie doch nicht als eine Mutter, welche ein einziges von ihren Kindern, den Menschen, mit Vorliebe umschlösse, angesehen werden, sondern sie gleicht vielmehr einem launenhaften Reichen, der heute ein Gastmahl giebt, an welchem Bekannte und Unbekannte Antheil nehmen können, der aber morgen, wenn die Hungrigen wieder kommen und essen wollen, nichts zubereitet hat, und übermorgen wohl gar ein Paar von ihnen todt schlägt. Auch müßte man, sobald man annehmen wollte, die Natur habe die schönen Gegenstände dem Menschen zur Freude gemacht, den eben so einleuchtenden Satz annehmen, sie habe die häßlichen Dinge, z. B. Kröten, Erdkrebse, Stinkthiere, dem Menschen zum Verdrusse erschaffen, welches aber eine gar zu lächerliche Vorstellung von der erhabenen Wirkungsart der Natur wäre.

Es ist daher besser und sicherer, unsere Unwissenheit zu gestehen, und es läßt sich erwarten, daß auch aus dieser auffallenden, und uns ganz unwillkommenen Wahrheit, eine Folge zu ziehen seyn wird, welche mehr werth ist, als alle scheinbaren Schätze einer vermeintlichen Einsicht in die innersten Plane der Natur.

Findet aber auch dieser Umstand bei Kunstschönheiten statt? Ist es auch bei diesen der Fall, daß sie durch ihre schönen Formen einen Zweck zu erreichen scheinen, den wir nicht angeben können? Oder liegt nicht vielmehr bei Kunstproducten der Zweck, der nur durch Schönheit erreicht werden kann, am Tage?

Kunstschönheiten werden von Menschen hervorgebracht, und diese können uns ihre Absichten mittheilen, welches die stumme Natur nicht kann. In soferne können wir freilich wissen, warum ein Künstler seinem Werke diese und keine andere Form giebt. Weil er nemlich seinem Kunststücke unsern Beifall verschaffen will, und jede andere Form, außer der schönen, diesen Beifall nicht würde erwerben können. Wohlgefallen wäre demnach der Zweck des Künstlers, und wir wüßten diesen Zweck, wenn uns der Künstler denselben mittheilt. Allein es bleibt demungeachtet wahr, daß wir die Absicht nicht wissen, welche ein Werk der Kunst durch seine Schönheit erreicht, denn was uns der Künstler hier sagt, verstehen wir nicht. Wir wissen nicht, was

er mit den Worten: ich will Wohlgefallen in Euch erregen, sagen will. Er erweckt keinen Begriff, keine Vorstellung, die wir Andern mittheilen können, durch jene Worte in uns, sondern er bewirkt nur, daß wir uns an ein Gefühl, an das Gefühl der Lust, erinnern. Worinne aber die Lust bestehe, das weiß niemand. Wir verstehen also auch die Absicht des Künstlers nicht, sondern wir fühlen nur, was er will. Gäbe es daher einen Menschen, der gar kein Gefühlvermögen hätte, dem alle Gegenstände gleichgültig wären, und von keinem weder mit Lust noch mit Unlust afficirt würde, so würden wir diesem Menschen, der übrigens ein fähiger Kopf seyn könnte, durchaus keinen Begriff von der Absicht des Künstlers geben können. Ein deutlicher Beweiß, daß durch die Worte: ich will Wohlgefallen in Euch erregen, kein Begriff in uns kömmt, und daß wir keinen Begriff von dem Zwecke des Künstlers haben. Haben wir aber keinen Begriff von der Absicht des Künstlers, so wissen wir auch nicht, welche Absicht durch die schöne Form eines Kunstproductes erreicht werde. Daß aber diese Form dem Kunstwerke zu irgend einer Absicht gegeben sey, das wissen wir theils daher, daß kein Mensch — und der Künstler ist ein Mensch — etwas ohne Absicht thut, theils können wir aber auch gar nicht anders, sondern wir müssen annehmen, das Kunstwerk erreiche einen Zweck, wenn es auch wirklich der Zweck des Künstlers nicht wäre. Ich darf hier

sicher

ſicher an die Erfahrung eines jeden appelliren, der Kunſtwerke mit Wohlgefallen betrachtet hat. Ich darf einen jeden fragen, ob er annehmen könne, die Gliedmaßen des Apollo ſeyen ohne Plan und ohne Abſicht zuſammengefügt worden, und ob er von dem Gedanken loßkommen kann, der Künſtler müſſe nach einer Vorſtellung gearbeitet haben, die ſeinem Geiſte unaufhörlich vorſchwebte. Gewiß wird jeder dies von ſich ſagen müſſen. Aber eben ſo gewiß wird er ſich umſonſt anſtrengen, mir einen Begriff von der Vorſtellung zu geben, nach welcher der Künſtler arbeitete. Er betrachtet alſo das Kunſtproduct als zweckmäßig, er weiß aber den Zweck nicht.

Dies ſind nun drei Eigenthümlichkeiten der Geſchmacksurtheile, deren Wahrnehmung Stoff zu vielen Betrachtungen anbietet. Sie ſind von der Art, daß wir das Wohlgefallen an der Schönheit aus keiner der bekannten Quellen anderer Arten des Wohlgefallens herleiten können. Wollten wir ſagen, das Schöne gefalle, wie das Angenehme, den Sinnen in der Empfindung, ſo läßt ſich dieſe Annahme erſtens mit der Beobachtung nicht vereinigen, daß wir das Schöne als den Gegenſtand eines allgemeinen Wohlfallens vorſtellen. Denn was das Angenehme betrift, welches in den körperlichen Organen genoſſen wird, ſo erlauben wir gar gerne, daß ein Anderer von demſelben anders urtheile, als wir. Ueber das Schöne aber muß jedermann urtheilen, wie wir urtheilen. Zweitens aber ſtreitet gegen

diese Annahme der Umstand, daß an dem Schönen die Form, nicht die Materie, nicht die Sache selbst, gefällt. Wollten wir aber behaupten, das Schöne gefalle seiner Vollkommenheit wegen, so würden wir vergessen, daß es schöne Dinge giebt, deren Bestimmung wir gar nicht wissen, denen wir daher weder Vollkommenheit noch Unvollkommenheit beilegen können. Denn das ist vollkommen, was, nach unsrer Einsicht, seine Bestimmung ganz erreicht. Um also zu wissen, ob ein Ding vollkommen ist, müßten wir erst seine Bestimmung kennen, welche wir aber theils von mehreren Naturproducten, theils von mehrerem, was die Natur ganz absichtloß zu machen scheint, theils aber auch selbst von einigen Kunstproducten gar nicht anzugeben im Stande sind. Die Schlangenwendungen eines Flusses sind schön. Was ist aber ihre Bestimmung? Warum ließ die Natur den Fluß nicht gerade fort ströhmen? Was hat sie für eine Absicht an diesem Spiele, das dem Menschen oft zum Schaden gereicht und ihn manchen Wasserdamm zu machen zwingt? Dort hat die geschickte Hand eines Zeichners ein gefällig in einander verschlungenes Laubwerk auf das Papier gezeichnet. Zu was soll es? Soll es Probe einer Wandverzierung seyn? Soll es einem Bildhauer zum Modell dienen? Oder ist es ein bloßer Einfall des Künstlers? Hat seine Hand gezeichnet, ohne daß der Mann etwas bestimmtes dabei gedacht hat? Das weiß ich alles nicht; mir liegt auch daran nicht.

Ich

Ich erkenne die Figur für schön, auch wenn ich nicht weiß, ob sie eine Bestimmung habe, und welches ihre Bestimmung sey. Ich urtheile ja nicht über Vollkommenheit oder Unvollkommenheit dieser Figur.

Es läßt sich noch auf andere Art zeigen, welcher große Unterschied zwischen dem Schönen, mit welchem sich der bloße Geschmack beschäftiget, und zwischen andern Arten gefallender Gegenstände ist. Es sind die Künstler selbst, und nach ihnen die Kunstrichter, welchen man eigentlich Geschmack zutrauet, und nach deren Ausspruch die Uebrigen ihre Geschmacksurtheile zu prüfen bereit sind. Wir haben nun gegen Leute von Geschmack eine gewisse Achtung. Es wird als ein großer Vorzug angesehen, ein Mann von Geschmack zu seyn. Der Vorzug ist so groß, daß der, welcher wirklich viel Geschmack besitzt, dann und wann scheinen muß, als hätte er ihn nicht, damit er nicht für ruhmredig angesehen werde. Es geht mit dem Geschmack, wie mit der sittlichen Denkungsart. Wir verlangen, daß jeder sie haben, daß jeder sie in seinen Handlungen zeigen soll. Wir fodern aber demungeachtet von ihm, daß er damit nicht groß thue, und daß er sogar bei Vorfällen, wo die Begebenheit selbst die gute Denkungsart eines Mannes ganz laut verkündiget, den Schleyer der Bescheidenheit darüber werfen, und thun soll, als sey er auch noch durch andere Bestimmungsgründe, als durch die bloß sittlichen, zu derselben bewogen worden.

Wer sich auf den Genuß des Angenehmen als Meister versteht, wird — wenigstens nicht geachtet, wenn seine Geschicklichkeit nur nicht gar ein bedenkliches Urtheil über ihn veranlaßt. „Dieser Mann weiß gut zu speißen; er ist ein feiner „Weinkenner; seine Nase weiß die verwandtesten „Wohlgerüche zu unterscheiden; er hält viel auf körperliche Reize.“ — Das sind eben keine Lobsprüche, die man einem Manne in das Gesicht sagen dürfte, und für welche er gewiß nicht dankte, wenn er hörte, daß sie ihm hinter den Rücken nachgesagt würden.

Leute, denen man zutraut, daß sie über Vollkommenheit urtheilen können, sind die mechanischen Künstler und die Gelehrten, auch diejenigen, die mit den Dingen, welche zu beurtheilen sind, oft umgehen. An und für sich giebt die Fertigkeit und Richtigkeit in solchen Urtheilen diesen Leuten gar keinen, wenigstens keinen auszeichnenden Werth. Ein Bauer, der seinen Pflug, ein Holzspalter, der seine Werkzeuge, ein Tischler, der seinen Hobel, ein Soldat, der seine Gewehre, ein Gelehrter, der einen Aufsatz als vollkommen oder unvollkommen beurtheilt, thut weiter nichts, als was wir von ihm erwarten. Er muß das können, sonst könnte er gar nichts. Bloß dann erwirbt die Geschicklichkeit in Urtheilen über Vollkommenheit, Aufmerksamkeit, Beifall und Achtung, wenn sehr viel Talent, sehr viel Kenntniß und Anstrengung dazu gehört, auch

nur

nur einen Begriff von der Sache, die beurtheilt werden soll, zu erhalten. Denn ist schon dieses so schwer, wie viel schwerer muß es seyn, mit solchen Dingen so vertraut, und über dieselben in dem Grade Meister zu werden, daß man sie messen, daß man sie schätzen kann? Dieser aufgewandte Fleiß wird dann gebilliget, diese gelungene Mühe erhält dann freudigen Beifall, und dies ist nicht allein der Grund, warum der Meister in jeder Kunst und in jeder Wissenschaft geachtet, sondern auch der Maaßstab, nach welchem selbst die Meister unter einander geschätzt werden.

Man trift demnach sogar im alltäglichen Umgange Spuren der Verschiedenheit der Geschmacksurtheile von den Urtheilen über andere gefallende Gegenstände an. Man darf nur diesen Spuren mit Aufmerksamkeit nachgehen, so werden sie von den Quellen, aus welchen das Wohlgefallen am Angenehmen und Vollkommenen entspringt, immer mehr abführen, und auf eine Region des menschlichen Gemüthes bringen, die vielleicht dunkel und unbekannt seyn mag, aber doch die Quellen der Geschmacksurtheile, und, wenigstens zum Theil, die Quellen der Kunsturtheile enthalten muß. Ich werde dem Leser in dem Folgenden geben, was meine Perlustration dieser Seite des menschlichen Geistes mich hat entdecken lassen.

II.

Erklärung des Wohlgefallens am Schönen.

Diese Erklärung soll das Daseyn der an den Geschmacksurtheilen vorhandenen Eigenthümlichkeiten begreiflich machen. Ich hoffe, daß sie es thun werde, und werde mich bemühen dieses zu zeigen. Die Eigenthümlichkeiten des Wohlgefallens am Schönen dürfen dem Leser nicht aus dem Gesichte kommen. Da es aber nicht leicht seyn würde, sie beisammen zu behalten, indem es ihrer mehrere sind, so will ich lieber ein Merkmal angeben, welches jene Eigenthümlichkeiten insgesammt unter sich begreift. Macht nun die Theorie der Schönheit, dieses Merkmal begreiflich, so macht es sie alle begreiflich, wie sich am Ende dieser Theorie ergeben wird.

Die angeführten Eigenthümlichkeiten der Geschmacksurtheile lösen sich nämlich in der einzigen auf, daß ein schöner Gegenstand bloß einer zufälligen Form wegen schön ist. Das Schöne liegt also bloß in der Form eines Dinges, nicht in dem Dinge selbst, oder, wenn man lieber will, nicht in der Materie des Dinges.

Man kann die Geschichte von Oberon und Titania, von Hüon und Amanda auf sehr verschiedene Art erzählen, oder, mit den Philosophen zu sprechen, man kann diese Geschichte in mancherlei

For-

Formen bringen. Ein Mensch, der zwar den Oberon gelesen, und dessen Innhalt gut gefaßt hat, aber der Sprache, in welcher er denselben wieder erzählt, nicht mächtig, oder überhaupt im Erzählen nicht geübt ist, wird uns eine schlechte, eine häßliche Erzählung geben. Alsdann ist die Form der Erzählung schlecht, und man nennt die Erzählung nicht schön. Man kann dieselbe Geschichte auch leidlich erzählen. Man kann sie aber auch schön erzählen, wie Wieland sie wirklich erzählt hat.

In allen drei Fällen erfahren wir nun das nemliche. Der Gegenstand, welchen wir vorstellen, d. h. die Erzählung selbst bleibt also dieselbe. Nur die Form, die Art der Darstellung ist geändert. Und unter diesen Arten der Darstellung, unter diesen Formen giebt es welche, die schön, und welche, die nicht schön sind.

Dasselbe gilt von den Naturschönheiten. Eine Rose ist schöner als die andere, und doch ist jede von ihnen eine Rose. Eine gewisse Landschaft ist nicht schön; die Gegenstände stehen zu unordentlich durch einander. Man nehme nichts von dem Ganzen, man versetze aber die Gegenstände mit Geschmack, so wird diese Landschaft schön werden. Der Gegenstand ist geblieben, die Form aber ist verändert worden. Dort steht ein silberner Tisch. Er ist mit Buckeln und Muschelwerk bis zum Ueberflusse versehen. Man schmelze das Silber ein, und forme nach Belieben einen anderen Tisch daraus; es kann nicht

fehlen, es wird einmal ein Tisch entstehen, der schön ist.

Läge die Schönheit eines Dinges nicht in der Form desselben, so ließe sich nicht begreifen, warum ein schönes Frauenzimmer im Gemälde so schön bleibt, als sie in der Natur ist. Es ließe sich nicht einsehen, wie es schöne Umrisse, schöne Silhouetten geben könne. Denn diese Dinge sind insgesammt nichts als Bilder, nichts als Darstellungen von Etwas, nicht dieses Etwas selbst. Wie kann man Wohlgefallen an einer Darstellung, an einer bloßen Vorstellung von Etwas haben, wenn das Wohlgefallen bloß an diesem Etwas, an dem Dinge selbst haften müßte? Das Bild ist ja nicht die Sache selbst. Was hilft dem Durstigen eine Weintraube in der Zeichnung, was nützt dem im Walde angefallenen Wanderer die schöne Zeichnung vom Herkules, die er in der Tasche hat? Und doch stellt diese Zeichnung die Stärke des Menschen weit schöner dar, als sie vielleicht je an einem wirklichen Menschen wird dargestellt werden.

Es ist daher gewiß. Das Schöne liegt in der Form eines Dinges. Es liegt aber nicht in der wesentlichen Form desselben, sondern in einer zufälligen. An jedem Dinge ist nämlich etwas vorhanden, welches macht, daß ein Ding dieses Ding ist. So ist eine Erzählung von einer andern Rede durch die Form der Erzählung unterschieden, und dieses ist die wesentliche Form der Erzählung.

Diese Form ist den schlechten Erzählungen, wie den guten, den zusammenhängenden, wie den unzusammenhängenden, den schönen, wie den nicht schönen, eigen. Denn sie wären ohne dieselbe nicht Erzählungen. Allein jede in Form der Erzählung gebrachte Rede, d. h. jede Erzählung hat außer dieser wesentlichen Form auch noch eine andere, die weg seyn kann, ohne daß die Erzählung aufhört Erzählung zu seyn, und das ist die zufällige Form. Dahin gehört die Länge und die Kürze, die Umständlichkeit oder die Gedrängtheit, die Schönheit oder die Abgeschmacktheit einer Erzählung.

So ist es aber mit allen Dingen. Der Inbegriff aller der Merkmale, welche die Materie zu einem Menschen macht, ist die menschliche Form, oder die wesentliche Form des Menschen. Nun hat aber jeder einzelne Mensch noch gewisse Eigenheiten, die er gegen andere Eigenheiten vertauschen könnte, ohne daß er dadurch aufhörte ein Mensch zu seyn, und hierinne besteht seine zufällige Form. Da diese den Menschen gerade zu dem macht, was Er ist, und wodurch, wie man sagt, sein Individuum sich von andern unterscheidet, so heißt die zufällige Form auch die individuelle. Man kann daher auch sagen, das Schöne liege in der individuellen Form eines Dinges, oder, es gebe unter den individuellen Formen einige, welche einen Gegenstand zu einem schönen Gegenstande machen.

Meine Leser werden mir diese peinlichen Bestimmungen verzeihen. Ich habe hier nicht bloß einen Begriff richtig anzugeben, sondern ich habe die verständliche Bedeutung eines Wortes zu retten, das jetzt unzähligemal ohne Bedeutung und ohne Bestimmung gebraucht, und eben so oft gemißbraucht wird. Ich würde dasselbe vermieden oder gegen ein anderes vertauscht haben, wenn das erstere möglich gewesen wäre, ohne den Begriff, den es anzeigt, entwischen zu lassen, oder das letztere, ohne Ausdrücke zu brauchen, die noch pedantischer und abgeschmackter klingen, als das metaphysische Form.

Nach dieser Vereinfachung des Gesichtspunkts habe ich also zu zeigen, wie man sich das Entstehen des Wohlgefallens an manchen Formen eines Dinges vorzustellen habe?

Der Geist des Menschen ist weit mehr in Thätigkeit, als man bei flüchtiger Beobachtung gewahr wird. Einen Beleg zu meiner Behauptung finde ich darinne, daß man gemeiniglich glaubt, es gehe, wenn uns ein Gegenstand, zumal wenn es ein ganz unbekannter Gegenstand ist, vor die Augen gebracht wird, weiter nichts in unsrem Gemüthe vor, als der Akt des Vorstellens. Allein nur äußerst selten stellen wir bloß vor, sondern gemeiniglich — und dieses gemeiniglich ist beinahe soviel als immer — stellen wir, während daß wir die Vorstellung eines Dinges annehmen, eine Menge Vergleichungen über

das-

daſſelbe an. Wir vergleichen es mit dieſem und jenem Dinge, wir betrachten dieſe neu erworbene Vorſtellung als einen Zuwachs zu dem Schatze unſrer Erkenntniß, wir bringen den neuen Gegenſtand ſogar mit unſern Wünſchen in Verhältniß, und bemerken, ohne daß wir daran denken, ob wir denſelben, und wozu wir ihn vielleicht brauchen könnten; ob er uns nützlich oder ſchädlich ſeyn werde, u. dgl.

Hiedurch geſchieht es nun, daß wir auf den Akt des bloßen Vorſtellens ſehr wenig achten, und daß wir eine Wahrheit, die bei gegenwärtiger Unterſuchung von Wichtigkeit iſt, auf den erſten Anblick kaum glauben können. Dies iſt nemlich die Bemerkung, daß die Seele, ſo lange ſie nichts weiter thut, als vorſtellt, bloß mit der Form des Gegenſtandes beſchäftiget iſt.

Nun läßt ſich annehmen, daß es Formen der Dinge giebt, die dem Vorſtellungsvermögen angemeſſen ſind, und andere, die ihm nicht angemeſſen ſind. Die erſteren müſſen ihm willkommen ſeyn, die zweiten aber nicht. Es wird jene ohne Mühe auffaſſen, dieſe aber wird es nicht gerne aufnehmen, ungeachtet ſie doch aufgenommen werden müſſen, weil das Ding, welches dieſe Form hat, nun einmal vor dem Vorſtellenden da iſt, und alſo von ihm vorgeſtellt werden muß.

Die Formen, welche dem Vorſtellungsvermögen angemeſſen ſind, und von demſelben ohne Mühe aufgenommen werden, ſind nun das, was man

schön nennt. Die Schönheit eines Gegenstandes besteht also in der Angemessenheit seiner Form zu unsrem Vorstellungsvermögen.

Ich werde diese jetzt kurz vorgetragene Theorie der Schönheit durch Erläuterung zu bestätigen suchen.

Daß erstlich das bloße Vorstellungsvermögen nur die Form eines Gegenstandes aufnimmt, und es daher, wenn ich so sagen soll, bloß mit dieser zu thun hat, das finden wir bei einigem Nachdenken ohne Mühe. Wer ein fremdes Thier noch nicht gesehen hat, und bloß wissen will, wie es aussieht, d. h. aber, wer sich dasselbe bloß vorstellen, oder, wer bloß eine Vorstellung von demselben haben will, der begnügt sich sehr gerne mit einem Kupferstiche, oder mit einem Gemälde von diesem Thiere, wenn ihm nur ein glaubwürdiger Mann, der jenes Thier oft gesehen und untersucht hat, versichert, daß die Abbildung ganz genau und bis in die kleinsten Eigenschaften richtig und vollständig sey, und wenn er selbst an der Abbildung nichts entdeckt, was ihm Zweifel gegen die Aussage dieses Mannes eingeben könnte. Das Bild ist aber offenbar nicht der Gegenstand selbst, sondern nur Darstellung der Form (der Gestalt) des Gegenstandes. Folglich ist es die bloße Form eines Gegenstandes, womit sich das Vorstellungsvermögen, oder, wenn wir wollen, womit sich derjenige, der bloß vorstellen will, begnügt.

Die

Die zweite Voraussetzung, daß es Formen der Dinge geben könne, die gerade so sind, wie das Vorstellungsvermögen sie seiner Natur nach verlangt, und andere, die nicht so sind, hat gar nichts widersprechendes, und verwerfliches in sich selbst. Es würde vielmehr die Annahme des Gegentheils offenbar willkührlich und durch nichts zu rechtfertigen seyn. Wir, die wir vorstellen, was vorhanden ist, haben die Dinge, die sich uns darbieten — wenigstens die Naturproducte — nicht hervorgebracht. Sie sind auch von der Natur keineswegs gemacht, um von dem Menschen vorgestellt zu werden, sondern sie erfüllen durch ihr Daseyn, Zwecke, die die Natur ohne alle Rücksicht auf den Menschen zu haben scheint. Woher wollten wir also Gründe, selbst Gründe zur bloßen Vermuthung, daß die Dinge mit Rücksicht auf das menschliche Vorstellungsvermögen gestaltet worden wären, nehmen? Es ist und bleibt daher, nach aller unsrer Einsicht, etwas zufälliges, wenn einmal ein Gegenstand vorkömmt, dessen Form gerade so ist, wie ihn das Vorstellungsvermögen des Menschen seiner Natur nach verlangt.

Sollte daher bewiesen werden können, daß ein Gegenstand, welcher durch seine Form dem Vorstellungsvermögen des Menschen angemessen ist, gerade so ein Gegenstand wäre, wie diejenigen sind, welche wir schön nennen, und daß die Urtheile über solche Gegenstände, die Eigenthümlichkeiten haben müßten, welche wir im vorigen als Eigenthümlichkeiten der

Geschmacksurtheile kennen gelernt haben; so läßt sich keinen Augenblick zweifeln, daß unsere Angabe richtig sey, und daß die wenigen hier vorgebrachten Sätze, wirklich die Grundsätze zu einer Theorie der Schönheit sind. Dies läßt sich aber beweisen.

1) Von einem Gegenstande, welcher durch seine Form unserem Vorstellungsvermögen angemessen ist, müssen wir urtheilen, daß er zweckmäßig sey. Er ist nemlich zweckmäßig für unser Vorstellungsvermögen. Er ist gerade so, als ob der Mensch ihn in dem Vorsatze, etwas für sein eigenes Vorstellungsvermögen zu verfertigen, hervorgebracht hätte. Zweckmäßig heißt aber ein Ding, wenn es der Absicht (dem Zwecke), zu welchem es hervorgebracht wurde, entspricht. Ein Gegenstand, welcher dem menschlichen Vorstellungsvermögen angemessen ist, kann also von dem Menschen wirklich als zweckmäßig angesehen werden. Denn er ist es in Rücksicht auf das Vorstellungsvermögen.

Aber, es wurde ja oben von den schönen Dingen bemerkt, daß sie zwar als zweckmäßig beurtheilt würden, jedoch, ohne daß der Beurtheilende den Zweck wüßte, welchem sie durch ihre Schönheit entsprechen! Nun weiß man ja aber, welchem Zwecke der Gegenstand durch seine Schönheit entspricht; denn er entspricht dem Zwecke, welchen ein Mensch haben würde, der etwas für sein Vorstellungsvermögen verfertigen wollte: folglich scheint diese Erklärung des Wohlgefallens am Schö-

nen,

nen, nicht mit den angegebenen Beobachtungen über-
ein zu stimmen.

Dieser Einwurf ist sehr natürlich. Er steht hier an seiner Stelle, denn die Beantwortung desselben bestätiget das Gesagte vortrefflich.

Man kann nemlich zweierlei erwiedern. Es ist erstlich an dem, daß wir nun wissen, welchen Zweck der Gegenstand durch seine Schönheit erfüllt. Allein — wenn wir uns auf Naturschönheiten wenigstens mit einlassen wollen, welches doch nothwendig ist — so wissen wir ja doch nur so viel, daß die Natur bei Hervorbringung eines schönen Gegenstandes ihre Absicht auf den Menschen gerichtet gehabt haben könnte, ob sie das aber wirklich gethan habe, das wissen wir demungeachtet noch nicht. Wir sind daher in unserer Erkenntniß des Zwecks einer Naturschönheit, genau besehen, um nichts weiter, als vorher. Und, zweitens, so liegt in dem Ausdrucke: wissen eine Zweideutigkeit. Man braucht dieses Wort sowohl von allem, wovon man irgend eine Vorstellung hat, als auch von dem, wovon man eine ganz vollständige und genaue Vorstellung hat. Wir haben nun zwar von dem Zwecke, welchen ein schönes Ding durch seine Form erreicht, eine Vorstellung, indem wir zu uns sagen, das Ding ist seiner Form nach unsrem Vorstellungsvermögen angemessen, wir haben aber keine vollständige, keine genaue Vorstellung weder von dem Zwecke, noch von der Art, wie er erreicht wird. Wir haben, um

mit den Philosophen zu sprechen, keinen Begriff von dem Zwecke, und von der Art, wie er erreicht wird. Hätten wir eine Vorstellung dieser Art von dem Zwecke, dem durch Schönheit entsprochen wird, so wüßten wir allerdings — in der bestimmteren Bedeutung dieses Wortes — diesen Zweck, und wir urtheilten, indem wir sagen: dies Ding ist schön, nicht nur, daß das Ding zweckmäßig sey, sondern wir kennten auch den Zweck; wir hätten auch ein Erkenntniß von der Beschaffenheit desselben. Nun kennen wir aber den Zweck, welcher durch schöne Formen erreicht wird, seiner Beschaffenheit nach, nicht; folglich urtheilen wir, wenn wir über Schönheit, — und also mit Geschmack — urtheilen, wirklich, der Gegenstand sey zweckmäßig, er sey aber einem Zwecke angemessen, von welchem wir keine genaue Vorstellung (keinen Begriff) haben. — Nichts anderes war es, was oben als eine Eigenthümlichkeit des Geschmacksurtheils beobachtet worden ist.

Es ist daher nur eine Vertauschung der Worte, wenn man sagt: Schön ist das, was den Bedingungen des Vorstellungsvermögens angemessen ist. Wir erfahren dadurch keineswegs, was denn das Schöne sey, sondern es bleibt uns seiner Qualität nach, noch eben so unbekannt, als es ohne diese — in anderer Absicht aber immer sehr wichtige — Veränderung des Ausdrucks war. Wir dürfen auch diese Erklärung des Schönen nicht für eine Sacherklärung halten,

ten, und von derselben erwarten, daß sie uns ein bestimmtes Kennzeichen, welches die Form eines Gegenstandes unter allen Bedingungen zu einer schönen Form macht, angebe, sondern es heißt bloß das Wort Schönheit genauer verstehen lernen, wenn man durch Untersuchungen, wie die hier angestellten sind, herausgebracht hat, daß das Schöne nichts weiter sey, als die Form eines Dinges, welche gerade nach den Foderungen unseres Vorstellungsvermögens eingerichtet ist. — Indem also ein Gegenstand vorgestellt wird, urtheilen wir, er sey seiner Form nach so, wie ihn das Vorstellungsvermögen verlangt, er sey seiner Form nach zweckmäßig für uns. Und diese Vorstellung erweckt das Wohlgefallen, welches wir jederzeit an Gegenständen, welche schön heißen, finden.

Heißt das denn aber etwas entdecken, wenn man herausbringt, es lasse sich nicht angeben, was das Schöne zum Schönen macht? Heißt das eine Theorie der Schönheit anfangen, wenn man von dem Satze ausgeht, man wisse nicht, worinne die Schönheit bestehe? — Ich kann diese Fragen gegenwärtig noch nicht beantworten. Ich habe sie nur hier anbringen wollen, um zu erkennen zu geben, daß ich sie weder ignorire noch fürchte.

2) Es wurde als eine Eigenthümlichkeit der Urtheile über Schönheit angemerkt, daß sie ohne alles Interesse gefällt werden, und daß die Existenz des Gegenstandes, welcher schön heißt, keinen Grund

des Wohlgefallens an demselben abgebe, weil es wohl manchen schönen Gegenstand gebe, den man lieber vernichten oder umformen, als unter den vorhandenen Bedingungen seiner Existenz und seiner Form, vor sich sehen möchte.

Auch diese Eigenthümlichkeit der Geschmacksurtheile ist aus dem angegebenen Grunde alles Wohlgefallens am Schönen begreiflich. Denn es leuchtet aus dem, was festgesetzt wurde, ein, daß die Beurtheilung des Gegenstandes, welche von dem Geschmacke angestellt wird, nur die Form des Gegenstandes betreffe. Dieser sey daher an sich, was er wolle, darum bekümmert sich der Geschmack nicht. Wer aber ein Interesse an dem Gegenstande selbst nimmt, der sieht durchaus nicht auf die zufällige Form desselben, sondern er sieht entweder gar nicht auf die Form, oder wenigstens nicht auf diese allein, und urtheilt daher über den Gegenstand aus einem ganz anderen Standpuncte. Wer in Lebensgefahr ist, und um einen Helfer ruft, der verlangt einen wirklichen Menschen, dem ist es darum zu thun, daß ein Mensch vorhanden sey, und daß er nahe bei ihm sey. Das vergnügt ihn: nicht aber die Form, nicht die Gestalt dieses Menschen. Die Freude eines Nothleidenden über den Retter, den er herbeilaufen sieht, ist daher interessirt und entsteht aus der Wahrnehmung, daß jemand da ist, der ihm helfen kann und helfen will, der Mensch selbst, die Materie — wenn ich so sagen darf — in der menschlichen Gestalt,

stalt, ist es, was ihn erfreut. Ganz anders urtheilt der Geschmack. Der siehet bloß auf die Form, und findet daher bei einer Bildsäule seine Rechnung so gut, als er sie bei einem lebenden Menschen findet.

3) Da es nun die Form des Gegenstandes ist, deren Angemessenheit zu dem menschlichen Vorstellungsvermögen während dem Vorstellen selbst Wohlgefallen erregt, so muthen wir mit Recht jedermann zu, daß er in Sachen des Geschmacks mit uns einstimmig urtheile, denn der Gegenstand bleibt, nebst seiner Form, unverändert, er mag von uns oder von einem Andern vorgestellt werden. Er muß also auch zu dem Vorstellungsvermögen Anderer in derselben Angemessenheit stehen, in welchem er zu dem unsrigen steht, weil wir sonst annehmen müßten, andere Menschen hätten ein anderes Vorstellungsvermögen, als wir selbst, welches wir doch gar nicht annehmen können, denn wir zählen andere Menschen zu derselben Gattung von Wesen, zu welcher wir gehören, wir theilen ihnen unsere Vorstellungen in Gesprächen mit, und erwarten, daß durch die Worte, welche wir brauchen, in ihnen dieselben Vorstellungen erweckt werden, die wir haben, und die wir in ihnen erwecken wollen. Dies würden wir alles nicht thun, wenn wir nicht annähmen, was wir auch annehmen müssen, daß Andere ihrem Vorstellungsvermögen nach von uns nicht verschieden sind. Sind sie uns aber hierinnen gleich, so muß auch dieselbe Form eines Dinges, die für unser Vorstellungsvermögen

mögen zweckmäßig ist, auch zweckmäßig für das ihrige seyn, das heißt mit andern Worten, Andere müssen dasselbe für schön erklären, was wir für schön erklären, oder es fehlet Einem von uns an Geschmacke.

Reflexionen über diese Erklärung des Wohlgefallens am Schönen.

Das Resultat dieser Erklärungsart des Wohlgefallens am Schönen, oder, wenn man lieber will, dieses Grundrisses zu einer Theorie der Schönheit, ist so beschaffen, daß es für die Grundsätze, aus welchen es fließet, eben nicht einnehmen zu wollen scheint. Es ist negativ. Man gesteht, daß man nicht angeben könne, worinne das Schöne bestehe. Und dieses wird man doch gleichwohl wissen wollen; dies wird besonders der Künstler begierig seyn zu erfahren, der Meisel und Pinsel nur deswegen eine Weile weglegt, und ein Buch in die Hand nimmt, damit er von den Philosophen lerne, was ihm sein eigener, mehr erfinderischer als zur Meditation geschaffener Kopf, nicht offenbaren will. Was hat man also für Vortheil von einer Theorie, die einen nichts lehrt?

Eine

Eine rechtmäßige Frage; die aber mit Bedacht beantwortet seyn will, wenn sie gut beantwortet werden soll.

Das Resultat, das wir so eben gezogen haben, ist, erstlich, nicht ganz so leer an Gehalt, als es vielleicht scheinen mag, und, zweitens, wäre es selbst da noch etwas werth, wenn es auch gar nichts enthielte, und nichts weiter als wahr wäre. Jede Wahrheit ist nützlich; von mancher Wahrheit aber wird der Nutze erst spät erkannt.

Dies Resultat hat vorzüglich den Nutzen, daß es vor Speculationen und Meditationen bewahrt, die fruchtlos seyn müssen, weil sie etwas finden wollen, wonach man nicht suchen darf. Eine Theorie der Schönheit zu entdecken, oder, mit andern Worten, Merkmale zu finden, die jeden Gegenstand, an welchem sie angebracht werden, und unter allen Umständen zu einem schönen Gegenstande machen, ist ganz unmöglich. Der Geschmack ist gerade um deswillen Geschmack und ein Zweig der Urtheilskraft, weil er nach Regeln richtet, die nie als Regeln vorgestellt, sondern immerdar nur empfunden werden. Man schickt den Geschmack in eine Schule, in welcher er nie etwas lernen kann, wenn man ihm zumuthet, nach Regeln zu urtheilen, welche die Denkkraft gefunden oder der Verstand wahrgenommen hat. Was schön ist, läßt sich nie denken, sondern nur beurtheilen, oder, wenn man den Ausdruck nicht mißverstehen will, nur empfinden.

Diese

Dieser einzige Umstand ist hinreichend, das geringe Glück begreiflich zu machen, welches die Theorien berühmter Philosophen, und selbst berühmter Künstler gemacht haben. Weder Aristoteles und Batteux, welche die Schönheit in Nachahmung der Natur setzten, noch Mendelssohn, welcher Einheit in dem Mannichfaltigen als den Charakter der Schönheit angab, noch Hogarth, der die Wellenlinie für die Quelle der Schönheit hielt, noch Burke, welcher glaubt, das Schöne werde in den Sinnwerkzeugen des Körpers empfunden, noch andere Erfinder anderer Theorien der Schönheit, haben allgemeinen und anhaltenden Beifall gefunden. Und das mit Recht. Denn ihre Theorien sind insgesammt hiezu nicht geeignet. Diese Männer hatten, so scharf auch ihre Augen waren, doch diejenige Art von Scharfsinn nicht, welche darinn besteht, daß man da nichts sieht, wo nichts zu sehen ist, und sie täuschten sich wirklich, da sie Bemerkungen, welche sie manchmal, welche sie vielleicht oft bestätiget fanden, für Gesetze hielten, nach welchen man das Schöne immerdar zu beurtheilen hat, ungefähr so, wie man das Wahre nach dem Satze der ursprünglichen Synthesis und nach dem Satze des Widerspruches beurtheilt.

Einem solchen Zeitverluste kann nun das hier mitgetheilte Resultat der Kantischen Untersuchungen über die Natur der Schönheit vorbeugen. Ein Vortheil, welchen sie für Philosophen hat. Aber

den

den Künstlern hilft sie noch mehr. Sie bewahret diese vor dem Irrthum, als sey das Schöne an ihren Werken nach Regeln zu beurtheilen, die durchaus keine Ausnahme gestatten, als könne man den Anfängern in der Kunst gleichsam einen Katechismus der Aesthetik in die Hände geben, wie man ihnen allgemeine Regeln zur Sittlichkeit oder zum Denken geben kann.

Doch — es ist noch zu bald, über den Werth oder Unwerth einer Theorie der Schönheit, oder, was man, — wiewohl mit Unrecht, — für dasselbe hält, einer Theorie der Kunst, ausführlich zu sprechen. Diese Materie hat mehr Vorbereitung nöthig, als hier noch gegeben werden könnte, und ich hoffe, daß die Erörterungen über diesen Gegenstand, welche der Leser in der folgenden Abtheilung finden wird, ihn verhindern sollen, das wenige, was hier gelegenheitlich angemerkt werden mußte, zum Nachtheil eines regelmäßigen Studiums der Kunstwerke auszulegen, und also zu mißdeuten. Denn in der That gilt alles, was hier gesagt wurde, nur von den metaphysisch-psychologischen Theorien, die einige Philosophen, Kritiker und Künstler gegeben haben. Einer solchen Verirrung der Denkkraft wird durch die erwiesene Behauptung, daß es gar keinen Begriff, gar keine allgemeine Regel der Schönheit giebt, vorgebaut.

Es fehlt indessen viel, daß das Kantische Resultat leer und unfruchtbar wäre. Denn man darf

die

die Untersuchungen dieses besonnenen Weltweisen nur weiter fortsetzen, so kömmt man zu Aufklärungen, die wenigstens einen sehr bestimmten Standpunct zur Beobachtung und zur Beurtheilung der Werke der Kunst, so wie zu Abstractionen und Reflexionen, angeben. Wir kennen nemlich die Seelenkräfte, welche bei unmittelbarer Vorstellung eines Gegenstandes thätig sind, und durch die schöne Form des Gegenstandes in ein ihnen angemessenes Spiel gesetzt werden. Diese Kräfte sind das Anschauungsvermögen, oder die Einbildungskraft, und der Verstand, oder das Vermögen, sich einen bestimmten Begriff von dem zu erwerben, was man vor sich hat *). Diese Vermögen wollen nun beide, — und vermuthlich will jedes so viel, als das andere — beschäftiget seyn.

Ein

*) Ich enthalte mich geflissentlich einer näheren Erklärung über die genannten Seelenkräfte. Sie ist für meine Leser nicht nothwendig, und würde hier zu viel Raum einnehmen, weil sie zugleich gerechtfertiget werden müßte, indem ich gezwungen bin, von dem angenommenen aber ziemlich unbestimmten Sprachgebrauche der Psychologen ganz abzugehen. Wen die Sache interessirt, der kann in Schmids psycholog. Magazin (im zweiten Bande), in dem „Versuche, die Begriffe von Verstand, Vernunft „und Urtheilskraft für Psychologie brauchbar zu machen" einiges von meiner Vorstellungsart über diese Materie finden. — In dem gegenwärtigen Texte ist unter Verstand sowohl das Vermögen der Begriffe, als auch das Vermögen der Subsumtion (transcendentale Urtheilskraft) zu verstehen.

Ein Gegenstand wird sie daher so beschäftigen, wie sie beschäftiget seyn wollen, wenn er zwar viel enthält (welches dem Anschauungsvermögen willkommen ist), wenn man aber demungeachtet leicht einsieht, was er ist (wodurch dem Verstande seine Function erleichtert wird). — So kann der Maler uns eine schöne Vorstellung von der Macht geben, wenn er den Jupiter zeichnet, mit Donnerkeilen in den schwingenden Händen, mit in die Höhe gezogenen Augenbraunen, und mit dem Adler an seiner Seite. Wie vieles hat nicht hier das Anschauungsvermögen aufzunehmen; wie leicht aber begreift man demungeachtet, daß dies ein Bild der Allmacht vorstellen soll! Was hier der Maler thut, das thut ein jeder Künstler, und er ist nur darum Künstler, weil er uns seine Vorstellungen auf diese Art mitzutheilen weiß. Es ist daher eine Regel, welche das Nachdenken und die Erfindung des Künstlers sehr glücklich leiten wird, daß er, was er darstellen will, sich erstlich ganz deutlich denke — hiedurch wird seine Darstellung dem Verstande angemessen — und zweitens, daß er es zwar vollkommen bestimmt und als einen einzelnen Fall, daß er diesen aber sehr umständlich vorstelle; — hiedurch wird seine Darstellung dem Anschauungsvermögen angemessen ausfallen. Kurz — jedes Kunstwerk ist Darstellung einer ästhetischen Idee, d. h. einer Vorstellung, die eben so viel zu denken als anzuschauen giebt.

Man sieht also, daß diese Entdeckung über das Wohlgefallen am Schönen nichts weniger als unfruchtbar ist, und man kann sich, wenn man dieselbe genauer erwägt, überzeugen, daß alles, was der Philosoph dem Künstler sagen kann, und was dieser von ästhetischen Regeln für die Ausübung seiner Kunst lernen kann, aus dem Resultate fließen werde, daß nur dasjenige schön sey, was die Vorstellungskräfte angemessen beschäftiget. Ich werde daher in der folgenden Abtheilung diesen Satz weiter auseinander zu legen, und in seiner ungemeinen Fruchtbarkeit zu betrachten haben.

Zwei-

Zweiter Abschnitt.

Ueber das Erhabene.

I.

Beobachtungen über das Wohlgefallen an dem Erhabenen.

Auch das Erhabene wird in der Beurtheilung bloß auf das Gefühlvermögen bezogen. Wer uns an das Ufer des Weltmeers führt, und, indem unsre Blicke auf den sich immer weiter fortsetzenden Wasserspiegel fortgezogen werden, fragt, ob uns dieser Anblick gefalle, der will bloß wissen, ob wir Lust oder Unlust bei demselben empfinden, und verlangt keineswegs, daß wir ihm sagen sollen, was wir uns über die Bestimmung des Meeres, über den Nutzen, den es hat, und über die Nachtheile, die es anrichtet, imgleichen über die Natur und Entstehung desselben für ein System gemacht haben.

Das Erhabene gefällt also, wie das Schöne, ohne daß wir nöthig haben, uns einen Begriff von

dem, was der Gegenstand seyn soll, zu machen, und das Wohlgefallen an dem Erhabenen rührt eben so wenig, als das Wohlgefallen am Schönen, aus Beurtheilung der Vollkommenheit des Gegenstandes her.

Es giebt indessen auch beträchtliche Unterschiede zwischen dem Wohlgefallen am Schönen und dem Wohlgefallen an dem Erhabenen. Das erstere ist ein ruhiges Wohlgefallen. Das Blut läuft stille und ungestört durch die Adern, Muskeln und Nerven sind etwas abgespannt, wenn das Schöne seine wohlthätigen Wirkungen in uns übergehen läßt. Wir befinden uns in dem Zustande des ruhigen Genießens bei Betrachtung einer Schönheit. Das Wohlgefallen am Erhabenen aber ist stürmisch. Der Gegenstand zieht uns an und stößt uns zurück. Das Gemüth ist in Bewegung, das Herz klopfet, und sogar die Haare können sich sträuben, wenn wir als Zuschauer bei einer großen Naturbegebenheit zu uns selbst sagen: das ist erhaben. Wie schrecklich ist nicht der empörte Ocean; wie fürchterlich thürmen sich nicht im Seesturme Wellen auf Wellen; mit welchem erschütternden Toben schlagen sie nicht an das Gestade! Und doch nennt man den Anblick solcher grausenhaften Scenen erhaben, und fühlt sich aufgefodert, das Gemüth von solchen Vorstellungen erschüttern zu lassen.

Auch die Gegenstände dieser beiden Arten von Wohlgefallen sind sehr verschieden. Was schön

ist,

ist, ist jederzeit zierlich, begrenzt und leicht zu übersehen. Die Form desselben ist niedlich, und kann vollkommen aufgefaßt, und klar vorgestellt werden. Der erhabene Gegenstand aber ist unförmlich, wild, oft grenzenlos. Das Alpengebirge kann nirgends ganz übersehen werden, das Auge des Anschauenden entdeckt daher nirgends die Grenze desselben. Demungeachtet ist der Anblick einer solchen Gebirgsmasse erhaben. Das Weltmeer bietet dem Auge durchaus keine Grenze an, je weiter wir nur auf demselben hinsehen, desto weiter zieht unser Auge die Grenze desselben mit fort. Das macht aber den Ocean nur desto mehr zu einem Gegenstande des Wohlgefallens, welches wir überhaupt am Großen finden. Je unbegrenzter und unförmlicher desto willkommener, heißt es bei dem Liebhaber dieses erschütternden Wohlgefallens. Man muß daher auf diesen Umstand ja Achtung geben, wenn man sich der Eigenthümlichkeiten dieser Art von Wohlgefallen versichern will. Nicht nur das Ungeformte, sondern sogar das Formlose, nicht nur das Zwecklose, sondern sogar das Zweckwidrige ist in die Reihe der durch Erhabenheit gefallenden Gegenstände eingeschlossen. — Diese letztre Bemerkung verdient indeß eine nähere Beleuchtung.

Es existirt eigentlich nichts ohne Form; sondern jedes Ding hat etwas, wodurch es sich von andern seines Gleichen auszeichnet, und also eine individuelle Form. Allein einige Dinge sind von der Art, daß man aus ihrer Form ihre Bestimmung auf

den ersten Anblick errathen zu können glaubt, andere aber scheinen in dem, was sie auszeichnendes haben, nichts weniger als regelmäßig und zu einer anzugebenden Bestimmung gemacht zu seyn. Die letzteren nennt man daher formlos, ungeformt. So stellt sich ein Berg, der wie ein Kegel gestaltet ist, unter einer Form dar, welche ihm mit Absicht gegeben zu seyn scheint. Denn die Natur wollte eine Erderhöhung haben, und konnte diese nicht dauerhafter anlegen, als wenn sie auf eine breite Basis und auf eine Spitze, welche nach dem Perpendikel auf dem Mittelpunkt der Basis drückt, bedacht war. In solchen Fällen legt man dem Berge eine Form bei; man will aber eigentlich damit sagen, daß er eine leicht zu begreifende Form habe. Jetzt sey aber der Fall umgekehrt; das Haupt des Berges stehe nicht in der Mitte der Basis, es rage vielmehr weit über die Grundfeste herüber, und drohe jeden Augenblick, sich in den vorbeiströhmenden Fluß zu stürzen. Um den Sturz desto unvermeidlicher zu machen, ist das herüberhangende Haupt des Berges mit großen, halb loßgerissenen Felsen versehen, mit großen Bäumen, die nur von einzelnen Wurzeln an diesen Felsen festgehalten werden. Hier, sagt man, ist keine Form, weil es keine begreifliche, keine Form ist, welche auf eine Absicht zu deuten scheint. Man hält einen solchen Berg nicht für etwas, was die Natur absichtlich zusammengefügt hat, sondern man glaubt, daß seine Gestalt die Folge einer unvermeidlichen Revolution

lution sey. Eine Form hat indessen diese Erd- und Steinmasse doch, nur keine, die auf eine Absicht führte.

Beides kann nun Gegenstand des erhabenen Gefühls seyn, das Geformte und das Ungeformte, nur mit dem Unterschied, daß das Geformte seiner Ausdehnung nach sehr groß seyn muß, das Ungeformte aber nicht gar zu groß zu seyn braucht. Ein Thurm, der regelmäßig gebaut ist, ein Berg, der nach der Spitze zu allmählich abnimmt, muß schon sehr hoch, und der letztere muß sehr hoch und breit seyn, wenn wir ein Wohlgefallen bei dem Anblick dieser Gegenstände finden sollen. Eine herüberragende, den Einsturz drohende Felsenmasse braucht aber nicht so ungeheuer groß zu seyn, ihr Anblick wird schon dadurch erhaben, daß die Gefahr des Einstürzens nahe und unvermeidlich scheint.

Diese Bemerkung führet zu einer Eintheilung des Erhabenen. Es giebt Dinge, die bloß durch ihre Ausdehnung, durch ihre unermeßliche Gestalt das Gemüth in das beunruhigende Wohlgefallen bringen, und diese sollen in die Klasse des Mathematisch-Erhabenen kommen. Es giebt aber auch andere, die nicht durch ihre Gestalt, sondern durch die Kraft, welche sie verrathen, durch die Gewalt, welche sie ausüben, ein grausenhaftes Wohlgefallen erregen, und diese machen die Klasse des Dynamisch-Erhabenen aus. Ein loßgerissenes, die Mähne sträubendes und weit ausschla-

gendes Pferd ist ein erhabener Gegenstand; allein gewiß nicht durch die Größe seiner Gestalt, sondern durch die Kraft, welche es zeigt. Es scheint dem unbändigen Thiere kein Widerstand groß genug zu seyn, und dies ist der Grund, warum wir es mit Wohlgefallen ansehen.

An sich betrachtet, und ohne auf das menschliche Erkenntnißvermögen bezogen, ist an den Gegenständen, die das Gemüth in das Gefühl des Erhabenen versetzen, nichts von Zweckmäßigkeit zu entdecken; im Gegentheil scheinen sie meistens gerade zu unzweckmäßig zu seyn. Was soll ein Thurm, dessen Spitze bis an die Wolken reicht, was soll ein so abentheuerlich aufeinander-geschichteter Steinhaufe, als die Pyramiden sind? Man sieht weder bei den letztern noch bei dem erstern eine Absicht, und ein unermeßlich hoher Thurm ist sogar einer Absicht, welche jeder Mensch hat, entgegen, er ist also zweckwidrig. Denn jeder von uns wünscht ruhig und in Sicherheit zu leben: ein so hohes und schmales Gebäude ist aber kein Werk, welches der Zeit trotzen kann, und ist dem Einsturze ausgesetzt, und dies um so eher, je höher es ist. Bei den Pyramiden fällt freilich die Furcht des Einstürzens weg, allein man könnte auch alles darauf verwetten, daß ein hoher Thurm, an dessen Spitze man nicht ohne Schaudern hinaufsehen kann, ein stärkeres Wohlgefallen erregen müßte, als eine Pyramide, denn es ist ein Naturgesetz dieses Wohlgefallens, daß selbst ein großer

Gegenstand desto sicherer gefällt, wenn mit seinem Anblick auch noch die Vorstellung von Gefahr, und von naher Gefahr verknüpft ist.

Demungeachtet müssen wir bei Vorstellung groſser Gegenstände irgend eine Zweckmäßigkeit, und zwar eine Zweckmäßigkeit zu irgend einem Zweige unsrem Gemüthsvermögen wahrnehmen, denn das Erhabene mißfällt nicht, sondern es gefällt, und dieses Gefallen kann nur daraus entspringen, daß wir den Gegenstand als für uns zweckmäßig beurtheilen. Was muß das wohl für ein Zweig unsrer Gemüthsvermögen seyn?

Demjenigen Erkenntnißvermögen, welchem das Schöne angemessen ist, kann nicht auch das Erhabene angemessen seyn. Denn das Schöne ist eben darum ein Gegenstand des Wohlgefallens, weil es in der Vorstellung leicht und auf Einmal aufzufassen ist, und so begreiflich zu seyn scheint. Hievon ist nun das Erhabene gerade das Gegentheil. Man kann weder einen in seiner Ausdehnung groſsen, noch einen unwiderstehliche Stärke zeigenden Gegenstand, auf Einmal auffassen; jeder ihm wieder zugewandte Blick entdeckt eine noch entferntere Grenze desselben, und der Gegenstand wird um desto erhabener, je öfter wir diese Bemerkung wiederholen können, je weiter unser Blick gleichsam auf der Oberfläche des Gegenstandes fortgezogen wird. So ist es auch bei dem Erhabenen der Kraft. Kaum haben wir uns eine Gewalt gedacht, welche der Stärke, die wir hier

gewahr werden, Widerstand leisten könnte, so finden wir auch schon, daß wir den Grad dieser Stärke zu gering angesetzt haben, und müssen auf einen neuen Maaßstab, dieselbe zu schätzen, bedacht seyn.

Eben so wenig und eben so schwer läßt sich vorstellen, was denn ein erhabener Gegenstand für ein Ding seyn soll, das heißt mit andern Worten, eben so wenig findet der Verstand, der sich einen Begriff von dem Gegenstande, welcher durch seine Größe gefällt, machen will, seine Rechnung bei diesem Geschäfte. Er strengt sich umsonst an, das Ding ist für alle seine Begriffe zu groß. Das Erhabene ist daher für ihn nicht weniger unzweckmäßig, als für die Einbildungskraft, welche die einzelnen Theile des Dinges aufnehmen will, und bei diesem Geschäfte wegen der übergroßen Menge derselben die unüberwindlichsten Hindernisse gewahr wird.

Denn, in der That, ein loßgerißnes und in Wuth gerathenes Pferd, welches doch ein gefallender Gegenstand ist, und aller Augen auf sich zieht, — ist etwas höchst gefährliches, und aller Absicht, die wir mit diesen Thieren erreichen wollen, widersprechendes. Den Gedanken von Zweckmäßigkeit kann ein starkes, in den Fuhrmannskarren gespanntes und von dem Zügel geleitetes Thier geben. Alsdann aber ist der Anblick desselben nicht erhaben. Ein träger Ochse an einen schwer beladenen Wagen gespannt zeigt ebenfalls die Kräfte dieses Thieres, zweckmäßig angewandt, und hiebei kömmt uns noch weni-

ger

ger das erhabene Wohlgefallen an. Man sehe aber zu, wie eins von diesen Thieren sich loßreißt, wie es, die Vorsicht seines Führers, wie es, die Last des Wagens, wie es die Gewalt der Stränge verachtend, den Zaum zerreißt, den Wagen zerschellt, im Grimm davon läuft, und schäumt und aus der Nase dampft, und allem Verderben droht, was ihm begegnen mag — alsdann ist das Thier in der Situation, in welcher es das grausenvolle Wohlgefallen erwecken kann, welches wir ein erhabenes Gefühl nennen.

Wie hat man sich nun die Entstehung dieses Gefühles vorzustellen? Ich will jetzt diese Frage beantworten, glaube aber meine Absicht bequemer erreichen zu können, wenn ich zuerst zeige, wie das Wohlgefallen an dem Mathematisch-Erhabenen, und alsdann erst, wie das Wohlgefallen am Dynamisch-Erhabenen entstehe.

II.

Erklärung des Wohlgefallens an dem Erhabenen.

I.

An dem Mathematisch-Erhabenen.

Die Philosophen machen einen Unterschied zwischen dem oberen und dem untern Erkenntniß-

ver-

vermögen. Das untere Erkenntnißvermögen ist dasjenige, was ich bisher bloß Vorstellungsvermögen genannt habe, weil es diesen Namen in der Sprache des Umgangs führt. Es ist das Vermögen sich dasjenige vorzustellen, was wir immer mit Beispielen, und durch Vorzeigung des Gegenstandes belegen, was wir also unmittelbar vor uns bringen können. Wem wir durch Worte von einer Mühle keine Vorstellung machen können, dem zeigen wir den Gegenstand selbst vor. Wer sich keine Vorstellung von einem dunkelgelben Menschen machen kann, der reise nach Ostindien, da wird er das antreffen, was der Reisebeschreiber im Kopfe hat, indem er von solchen Arten von Menschen spricht. Das Vermögen also, durch Anschauen Vorstellungen von einem Dinge zu bekommen, so wie das Vermögen, nur so etwas vorzustellen, wovon sich eine Anschauung geben läßt, heißt das untere Erkenntnißvermögen. Man erwirbt aber mit diesem Vermögen nicht nur Vorstellungen von einzelnen Gegenständen, sondern auch Vorstellungen von Begebenheiten. Eine Begebenheit ist nichts anders als die Vorstellung einer Verbindung einzelner Gegenstände. „Ein großer Stein" und „ein Mensch" sind einzelne Dinge. Nun sagt mir aber jemand, da ich auf der Gasse gehe, und einen todten Menschen neben einem großen Stein liegend antreffe: der Stein ist vom Thurme loßgerissen und hat diesen Menschen erschlagen. Ich erfahre also eine Begebenheit,

und

und stelle mir etwas vor, was sich in der Anschauung darstellen läßt, so gut als ein einzelner Gegenstand. Man könnte sogar sagen, daß dieser ganze Vorfall nichts weiter sey, als der Beleg, als ein Beispiel zu einer einzelnen Vorstellung, nemlich zu der Vorstellung: Erschlagen. Wer nach Deutschland käme und kein Wort von unsrer Sprache verstünde, und auf keine Weise eine Vorstellung von dem erhalten könnte, was wir mit dem Worte: Erschlagen bezeichnen, der würde sie doch ganz gewiß dann erhalten, wenn er entweder von jemanden hin zu dem Leichnam geführt würde, welcher erst auf den Leichnam, dann auf den Stein, und dann auf die Lücke am Thurm zeigte, aus welcher der Stein herabgefallen ist, und hiebei das Wort: Erschlagen oft aussprache, oder, wenn der Fremde gar Augenzeuge dieser Begebenheit wäre, und sein Begleiter während des Vorfalls dies Wort oft wiederholte.

Kurz — welche Vorstellungen von der Art sind, daß sich von denselben ein Beispiel geben, daß sich ein einzelner Fall aufführen läßt, welcher dieselbe ganz enthält, diese sind mit dem unteren Erkenntniß- oder Vorstellungsvermögen erworben.

Dieses Vorstellungsvermögen ist nun eben dasjenige, was bloß aus Verstand und Einbildungskraft besteht, und welches durch das Schöne seiner Natur so angemessen beschäftiget wird. Das Schöne ist also für das untere Erkenntnißvermögen zweckmäßig. Aber für eben dieses Erkenntniß-

ver-

vermögen ist das Erhabene zweckwidrig. Denn wir haben gesehen, daß weder die Einbildungskraft, welche die einzelnen Theile des erhabenen Gegenstandes auffassen, noch der Verstand, welcher sich eine bestimmte Vorstellung von dem Dinge machen will, leichtes Spiel dabei haben, sondern sich ohne Erfolg anstrengen. Man kann also das Wohlgefallen am Erhabenen durchaus nicht aus derselben Quelle herleiten, aus welcher das Wohlgefallen am Schönen fließt. Vielleicht aber, daß das Erhabene, wenigstens das Mathematisch-Erhabene, deswegen gefällt, weil es dem oberen Erkenntnißvermögen angemessen ist.

Unter dem oberen Erkenntnißvermögen ist nemlich das Vermögen zu verstehen, durch welches wir Vorstellungen haben, die sich in der Anschauung nie vollständig darstellen lassen, von denen wir also nie ein ganz zureichendes Beispiel geben können; sondern, alles was Beispiele vermögen, diese Vorstellungen verständlich zu machen, besteht darinne, daß sie einen Theil solcher Vorstellungen darstellen.

Eine solche Vorstellung ist z. B. die Idee: Rechtschaffenheit. Jeder von uns weiß, was er sich bei diesem Worte zu denken hat, aber es würde schwer halten, wo nicht gar unmöglich seyn, jemanden, von dessen Sprache wir eben so wenig, als Er von der unsrigen versteht, die Vorstellung mittheilen wollten, welche wir mit diesem Worte bezeichnen.

Recht-

Rechtschaffenheit ist nicht nur etwas Inneres, sondern auch — und das ist hier der Hauptumstand — etwas, was sich im ganzen Lebenswandel zeigen muß, und sich in einer einzelnen Handlung nicht vollständig darstellen läßt. Rechtschaffenheit ist Sache der Gesinnung, und nicht Beschaffenheit einer Handlung. Daher kann auch um einer einzelnen guten und braven Handlung willen, der Handelnde noch nicht Anspruch auf den Ehrennamen eines rechtschaffenen Mannes machen. Nikol List z. B. Cartouche, und andere große und feine Spitzbuben übten manche lobenswürdige Handlung aus, thaten den Armen Gutes, retteten Leute aus Verlegenheiten u. dgl. man wird aber doch nicht sagen, daß diese Diebe rechtschaffene Leute gewesen sind. Denn die Rechtschaffenheit äußert sich nicht in einzelnen Handlungen und läßt sich also auch nicht mit Beispielen belegen, weil ein Beispiel immer ein einzelner Fall ist.

Eben diese Bewandtniß hat es auch mit der Vorstellung: Welt. Es kann uns kein Mensch die Welt zeigen; es kann uns niemand eine Anschauung, ein Beispiel von dem geben, was er mit diesem Namen belegt. Man versteht unter Welt den Inbegriff alles Vorhandenen. Es gehört also zur Welt jedes Insekt auf dem Boden des Meeres, jedes Material in dem Innersten der Erde, jeder Stern, dessen weite Entfernung ihn, selbst den Telescopen eines Herrschel entzieht. Wie wollte

man

man daher ein Bild von der Welt, d. h. einen Beleg zu der Vorstellung: Welt geben?

Indessen beweißt das Vorhandenseyn dieser Arten von Vorstellungen das Daseyn eines Vorstellungsvermögens im menschlichen Gemüthe, welches von dem unteren Vorstellungsvermögen ganz verschieden ist, und daher einen auszeichnenden Namen, den Namen des oberen Vorstellungs- oder Erkenntnißvermögens verdient.

Diesem Erkenntnißvermögen ist nun ein extensiv, oder seiner Ausdehnung nach großer Gegenstand angemessen, und diese Angemessenheit ist der Grund des Wohlgefallens am Mathematisch-Erhabenen. Da der Mensch in eben demselben Gemüthe das obere und das untere Erkenntnißvermögen vereiniget, so ist der Trieb Gegenstände oder Belege zu den Vorstellungen, die von diesen Vermögen erzeugt werden, zu haben, sehr natürlich. In Ansehung des unteren Erkenntnißvermögens wird er nun häufig befriedigt, denn jede Wahrnehmung, jede Erfahrung, jede Entdeckung ist etwas, was die Vorstellungen dieses Erkenntnißvermögens darstellt. Solche Belege, verlangt nun auch das Gemüth in Ansehung des oberen Erkenntnißvermögens. Allein zu diesem Verlangen ist die Außenwelt nicht so beiräthig. Im Gegentheil, es findet sich in aller Erfahrung, in der Ganzen Natur nichts, was ein vollständiger Beleg zu einer Vorstellung des oberen Erkenntnißvermögens wäre. Daher begnügt

sich

sich die Seele schon mit dem, was das Verlangen nach Realisirung einer solchen Vorstellung, doch wenigstens zum Theil befriediget, und einem Gegenstande, wie ihn das obere Erkenntnißvermögen will, nahe kömmt. Von dieser Art ist aber das Mathematisch-Erhabene. Es ist folglich dem oberen Erkenntnißvermögen angemessen. Und hierinn besteht die Erklärung des Wohlgefallens an dem, was seiner Ausdehnung nach groß ist.

Wir sehen daher, daß ein großer Gegenstand nur desto mehr gefallen muß, je größer er ist; denn desto näher kömmt er dem Gegenstande, welchen das obere Erkenntnißvermögen in der Außenwelt sucht und nicht antreffen kann. Das Himmelsgewölbe, der Wasserspiegel des Meeres sey daher so unbegrenzt und unermeßlich, als es nur immer möglich ist, um desto sicherer wird es demjenigen gefallen, der gleichsam aus dem Standpuncte seines oberen Erkenntnißvermögens, die Dinge um sich her betrachtet.

2.

Erklärung des Wohlgefallens an dem Dynamisch-Erhabenen.

Das Dynamisch-Erhabene, oder das Intensiv-Große, das Starke, kann zwar auch bei Dingen vorkommen, welche ihrer Ausdehnung nach sehr groß sind, es ist aber nicht nothwendig, daß dies so sey, sondern es versetzen auch Gegenstände, die nicht groß

sind, das Gemüth in dieses Wohlgefallen, wenn die Gegenstände nur sehr viel Kraft zeigen. So ist der Löwe ein weit kleineres Thier als das Cameel, und doch wird dieses niemals, der Löwe aber wird öfters das grausenhafte Wohlgefallen in uns hervorbringen können, wenn wir ihn — bei gehöriger Sicherheit unsrer Person — ergrimmt und wüthend und seine Stärke ausübend sehen. Das Meer im Sturme ist zwar immer noch ein großer Gegenstand, selbst nach Klaftern gemessen, allein es ist nicht eigentlich die Größe der Ausdehnung die uns an dem stürmischen Meere gefällt, sondern es ist die Kraft, welche wir hier wirken sehen. Das Hin- und Herwerfen großer Schiffe, als wenn es Federbälle wären, das Aufthürmen mächtiger Wassersäulen, die Gewalt, mit welcher die Fluthen von den Winden bis auf den Abgrund aufgewühlt werden, das enthält den Zauber, der unser Auge an das fürchterliche Schauspiel fesselt.

Das Dynamisch-Erhabene bringt überhaupt das Wohlgefallen am Erhabenen am stärksten hervor. Nie kann das uferlose Meer, nie das Gewölbe des Himmels, nie eine große, unabsehliche Landwüste das Gemüth so stark erschüttern, als ein schwerer, herüberhangender Berg, das tobende Meer, eine grimmige Wasserfluth, ein wildes, von seiner Kette gerissenes Thier, dieses thun kann. Und wenn wir uns bei dem Anblicke eines hohen Gegenstandes sehr erschüttert fühlen, so ist diese Gemüthsbewegung

gro-

großentheils daraus herzuleiten, daß wir die Kraft bedenken, mit welcher dieses Ding niederstürzen und alles um sich her zertrümmern könnte. Kurz, das größte Erhabene, wenn ich so sagen darf, ist das Erhabene der Kraft.

Wie können wir uns nun das Entstehen dieses Wohlgefallens vorstellen? Wie kömmt es, daß die Vorstellung einer großen, unwiderstehlichen Kraft, dem Gemüthe — welches sie in eine Art von Furcht setzt — doch zugleich wohlgefallen kann?

Der Mensch hat ein Vermögen zu handeln, so wie er ein Vermögen zu erkennen hat. Das Vermögen zu handeln heißt in der Schulsprache der Philosophen das Begehrungsvermögen. — Handeln ist das Anwenden einer Kraft; wer also handelt, der wendet Kraft an. Diese Kraft ist größer oder geringer, je nachdem der Widerstand groß oder klein ist, welchen der Entschluß findet.

Widerstand findet nun der Entschluß gemeiniglich bei moralisch guten, bei pflichtmäßigen Handlungen. Ich habe einen Beutel voll Goldstücke gefunden. Niemand war Zeuge, niemand weiß, daß ich der Finder bin. Der Eigenthümer des Beutels ist mir bekannt. Er ist mein ärgster Feind, und ist reich. Soll ich den Beutel zurück geben? Daß ich ihn zurück geben sollte, weiß ich auf der Stelle, aber demungeachtet findet dieser Entschluß Widerstand. Ich könnte das Geld vortrefflich brauchen; ich könnte mich durch das Zurückbehalten des Beutels für den

Verlust entschädigen, welchen mir der Eigenthümer durch Cabalen gegen mich, zugefügt hat. Dies sind mächtige Vorstellungen, die wohl nicht selten den guten Entschluß unterdrücken.

In solchen Fällen ist daher eine Kraft nothwendig, welche den guten Entschluß durchsetzt, und alle Vorstellungen, die zum Unrechte rathen wollen, zurück treibt. Diese Kraft befindet sich nun wirklich in unserm Innersten, denn es kann jeder, sobald er nur will, rechtschaffen seyn. Das heißt aber nichts andres, als: es kann jeder allen Anreitzen des Unrechts, sie mögen auch noch so mächtig seyn, überlegene Kraft entgegen setzen.

Das Bewußtseyn dieser uns beiwohnenden Kraft ist nun ebenfalls von der Art, daß wir es nie in eine bestimmte Vorstellung zusammenfassen, und gleichsam außer uns darstellen können. So viel aber findet sich bei der flüchtigsten Reflexion, daß die Kraft, die wir in uns spüren, größer ist, als alles, was um uns her nur immer Kraft ausüben mag, daß also die Kraft, mit welcher wir das Rechtthun durchsetzen können, größer seyn muß, als jede Kraft der Natur. Denn wir können den Fall denken, daß wir es im Handeln mit der ganzen Natur aufzunehmen hätten, und auch in diesem Fall würden wir den Entschluß, recht zu thun, durchsetzen können, sobald wir nur wollten. Die größte Kraft nemlich, welche die Natur gegen uns ausüben kann, ist, daß sie uns das Leben nimmt. Sie mag

nun dieses auf die Art thun, daß sich bei einem Erdbeben der Boden aufthut und uns verschlingt, oder daß uns ein Blitzstrahl trift, oder daß eine Ziegel vom Dache fällt, oder auch, daß uns der Dolch des Meuchelmörders in unserm eigenen Schlafgemache trift. Denn es ist überall die Natur, welche auf uns wirkt, nur daß sie sich im letzten Fall menschlicher Hände, und von Menschen erfundener Werkzeuge bedient. Der Tod ist es, welcher vernichtet, nicht die den Tod begleitenden Umstände. Wenn wir daher mit Lebensgefahr zu thun haben, was uns zu thun obliegt, wenn wir sogar den Tod leiden müssen, um von der Pflicht nicht abzuweichen, dann nehmen wir es mit der Natur selbst auf, dann überwinden wir — indem der Entschluß, nicht Unrecht zu thun, durchgeführt wird — die höchste Kraft der Natur selbst. In solchen Fällen aber sind mehrere Menschen gewesen, und werden noch mehrere kommen. Sokrates und Regulus — diese bekannten Beispiele schuldloser Schlachtopfer — giengen in den Tod, dieser um seinem Versprechen, jener, um den Gesetzen des Vaterlandes nicht untreu zu werden.

Wir sind uns also einer uns zustehenden Kraft bewußt, zu deren Vorstellung selbst die Kräfte der Natur nicht Stoff genug hergeben, von welcher wir daher, wir mögen auch streben, wie wir wollen, nie eine vollständige Vorstellung erhalten werden. Angetrieben aber von den Bedürfnissen unsrer Erkenntniß-

nißvermögen suchen wir wenigstens Bilder und nahe kommende Vorstellungen für diese unvorstellbare Kraft, und erfreuen uns daher, so oft wir ein Schauspiel wahrnehmen, in welchem große Kräfte ihre Wirkungen äußern. Die Annäherung dieser Kräfte, an die uns innwohnende unermeßliche Kraft, und die Fähigkeit von dieser letzteren ein — wiewohl noch immer unvollkommenes — Bild abzugeben ist also der Grund, warum uns das Dynamisch-Erhabene gefällt.

Reflexionen über die gegebenen Erklärungen des Wohlgefallens am Schönen und Erhabenen.

Der Hauptvortheil, welchen diese Erklärung gewährt, besteht darinn, daß sie alles Suchen nach einem Gesetze der Schönheit unmöglich macht. Man sucht aber ein Gesetz der Schönheit, wenn man sich nach Kennzeichen umsieht, welche einem Gegenstande unter jeder Bedingung Schönheit ertheilen. Ließe sich nun ein solches finden, und wäre es gefunden, so wäre es keine Kunst mehr ein Künstler zu seyn, sondern es könnte gelehrt werden, was man thun müsse, um ein Kunstwerk,

werk, d. h. ein durch seine Form gefallendes Werk, hervorzubringen. Man könnte die Kunst lehren, wie man das Rechnen lehrt. Denn der Rechenmeister giebt uns eine Regel, z. B. in Regel de Tri, das Hintere mit dem Mittleren zu multipliciren, und das Product mit dem Vorderen zu divitiren. Man braucht diese Regel nicht einmal zu verstehen, man darf sie nur befolgen, und man erlangt seinen Zweck. Gäbe es nun irgend einige Kennzeichen, welche einen Gegenstand unbedingt zu einem schönen machten, so gäbe es auch Regeln, durch deren Befolgung ein schönes Ding zu Stande zu bringen wäre, diese Regeln könnten gelehrt und gelernt werden, und jeder von uns könnte durch Anwendung derselben ein Künstler seyn. Dies ist aber nicht der Fall. Was schön sey, zumal was unter gewissen Umständen schön sey, erkennen wir nicht nach einer Regel, die wir deutlich vorstellen und Andern mittheilen könnten, sondern die Beurtheilung des Schönen gleicht einer Art von Eingebung, die eines Beweises zu bedürfen scheint, aber doch keines Beweises fähig ist. Der Geschmack urtheilt aus sich selbst, und nicht nach einer Regel, welche das Nachdenken entdeckt hat.

Aber — giebt es nicht dennoch gewisse Regeln, welche ein Künstler nicht übertreten darf, und deren Befolgung wenigstens eine Bedingung zur schönen Darstellung ist? Von dieser Art ist z. B. für den Bildhauer die Regel, daß der menschliche Körper

nach dem Gesetze der Proportion aller Gliedmaßen zu einander gearbeitet werden muß.

Allerdings giebt es solche Regeln. Es sind aber nur Regeln der äußeren Schönheit *). Diese Regeln dürfen zwar nicht überschritten werden, allein ihre Befolgung macht den Gegenstand nicht unbedingt schön. Ein Mann ohne Genie, der aber in der mechanischen Geschicklichkeit der Bildhaueret weit gekommen ist, wird eine menschliche Gestalt nach der vollkommensten Proportion meiseln, allein sein Product wird dennoch nicht schön seyn, es wird keinen Geist haben. In dem Geistvollen besteht die innere Schönheit, das eigentliche Schöne. Aber geistvoll darzustellen lehrt keine Regel. So ist ein richtig und leicht versificirtes Gedicht darum noch gar kein schönes Gedicht. Gut versificiren kann ein jeder lernen. Aber geistvoll dichten, das bleibt ein Eigenthum des gebohrenen Poeten, das lernt man und lehrt man nicht.

Diese Bemerkungen sind nicht neu; sie sind unter Künstlern und Kunstliebhabern schon lange bekannt, und sogar schon in ein Sprichwort gekommen, daß nemlich der Poet, — und so auch jeder Künstler — gebohren werden müsse. Allein sie verdienten deswegen hier aufgenommen zu werden, weil

noch

*) Was unter äußerer Schönheit, im Gegensatze mit der inneren zu verstehen sey, das wird in der nachfolgenden zweiten Abtheilung vorkommen.

noch keine Theorie der Schönheit von Philosophen und Theoretikern entdeckt worden ist, welche sich mit diesem Sprichworte vertragen hätte, ausgenommen die so eben vorgetragenen Lehren vom Schönen und Erhabenen, unsers eben so scharfsinnigen als vorsichtigen und besonnenen Kant.

Nach dieser Theorie liegt alle Schönheit nur in der Form eines Gegenstandes, nicht in dem Gegenstande selbst. Es kann daher ein Gegenstand, der an und für sich gar nicht gefällt, durch Kunst, schön werden, denn die Form eines Dinges — nemlich die zufällige — läßt sich ändern. Und widersetzte sich ja der Gegenstand selbst, wenn er etwas in Natur vorhandenes ist, der reformirenden Hand des Künstlers, welches sich gar wohl denken läßt, so verschwendet dieser seine Mühe an demselben nicht weiter, sondern verläßt die Materie ganz, nimmt bloß die wesentliche Form vor sich, und giebt dieser, oder entzieht ihr in der Darstellung so viel, als der Geschmack will, daß entzogen oder beigefügt werde. So ist eine Fleischerbude, zumal wenn der Meister und seine Ehehälfte mit blutigen Händen und schmutzigen Schürzen dabei stehen, in der Natur ein eckelhafter Anblick. Der Geschmack kann etwas daran verbessern. Er führe die möglichste Reinlichkeit bei derselben ein, und der ganze Anblick verkündige die Absicht, das gar zu Auffallende und beinahe Eckelhafte durch die Lage und Anordnung der Fleischstücke zu verbergen, so wird der Zuschauer eine gewisse

Zufriedenheit und Wohlgefallen darüber bemerken, und man wird so etwas gerne sehen. Allein zu einem in merklichem Grade gefallenden Gegenstand wird durch keine Anordnung, durch keine Vertheilung und durch keine Sorgfalt eine wirkliche Fleischerbude umzuschaffen seyn. Der Künstler malt also eine. Er steht nun von der Materie des Gegenstandes ganz ab, und hält sich bloß an die wesentliche Form desselben. Thäte er das nicht, so würde er keine Fleischerbude malen. Diese wesentliche Form verändert er aber nach Maaßgabe seines Geschmackes. Er malt, erstlich, keine blutriefenden Stücke, keine Eingeweide u. dgl., und das, womit er die Bude ausstatten muß, malt er, zweitens, in der gefälligsten Gestalt, und Ordnung. Vor allen aber bringt er Menschen dabei an, und zwar reinlich gekleidete Menschen. Diese malt er in einer bestimmten, charakteristischen Situation, entweder wie sie das Fleisch abwägen, und zu ihrem Vortheil abwägen, oder wie Meister und Meisterin den Lehrbuben ausschelten, der in einer Kleinigkeit verstoßen hat, u. dgl. Durch alles dieses wird nun der Gegenstand (die Fleischerbude) eine so gefällige Form erhalten, daß sie ein schönes Gemälde ausmachen muß, wenn der Maler dieses schön gedachte Sujet, auch geschickt auf die Leinwand zu bringen weiß, oder mit andern Worten, wenn er diesem mit innerer Schönheit versehenen Gegenstande, als ein geschickter Maler auch äußere Schönheit zu geben

ver:

versteht, wozu dann richtige Zeichnung, Schattirung, Vertheilung der Farben u. dgl. gehört.

Es ist ferner ein Vorzug dieser Theorie, daß sie das Schöne nicht mit dem Angenehmen, Vollkommenen, Nützlichen, Guten u. s. w. verwechselt. Ein Fehler, den andere Theorien nicht vermieden haben, welche daher unmöglich machten, anzugeben, worinne an einem gewissen Kunstwerke die Schönheit bestehe, was an demselben zur Vollkommenheit zu rechnen sey, was an demselben angenehm sey, in wieferne dasselbe vielleicht seiner Brauchbarkeit wegen, zu irgend einer Absicht gefalle, oder, wieviel von dem Beifall, welchen das Kunstwerk findet, vielleicht auf die moralische Tendenz desselben zu rechnen sey. Alles dies muß sich von jedem Kunstwerke mit vollkommener Bestimmtheit angeben lassen, und eben deswegen muß es auch Merkmale geben, an welchen das Nützliche, das Gute und Vollkommene von dem Schönen unterschieden wird. — Hier ist ein komisches Heldengedicht; der Rennomist von Zachariä. Es ist gegen eine Thorheit, gegen ein Laster, gegen ein Verbrechen gerichtet. — Die Tendenz desselben ist löblich, die moralische Urtheilskraft wird ihm Beifall geben. — Diese Thorheit ist noch im Schwange, sie mit Satire zu züchtigen, scheint beinahe das einzige Mittel zu ihrer Ausrottung, und der Dichter hat sie wirklich lächerlich gemacht. — Das Gedicht kann also Nutzen stiften, es ist gerade willkommen, wir geben ihm also auch Beifall seiner Nützlichkeit wegen.

Dies-

Dies sind indessen insgesammt noch keine Geschmacksurtheile. — Der Verfasser hat ein Gedicht, und also ein Kunstwerk geliefert, ein Werk, das seiner Form wegen gefallen soll. — Es muß also, um zu beurtheilen, ob das Gedicht als Kunstwerk vortrefflich sey, von allen den bisher beachteten Rücksichten abstrahirt werden, und wir müssen die Stimme des Geschmackes vernehmen. — Diesem gefällt es nicht. — Es ist also als Kunstwerk schlecht, es ist kein schönes Gedicht, es wird von der Zahl gelungener Kunstwerke ausgeschlossen.

Dieses kurze Beispiel zeigt eben so deutlich wie nothwendig es sey, die Schönheit eines Kunstwerkes von andern Eigenschaften desselben abzusondern, als es einige der verschiedenen Standpuncte angiebt, auf welchen sich die Kritik, oder die Beurtheilung der Kunstwerke betreten läßt. Einige dieser Standpuncte sind zufällig bei Beurtheilung der Kunstwerke, andere aber sind wesentlich, wenn sie gleich nicht der Standpunct des bloßen Geschmacks sind. Eine Behauptung, deren Beleuchtung der folgenden Abtheilung überlassen werden muß, zu welcher der Uebergang hier am kürzesten gemacht werden konnte.

Zweite

Zweite Abtheilung.

Grundsätze

zu

Bearbeitung und zu Beurtheilung

der

Kunstwerke überhaupt,

nebst Bemerkungen

über das Genie.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer seyn,
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.

Schiller.

Erster Abschnitt.

Grundsätze zu Bearbeitung und zu Beurtheilung der Kunstwerke.

I.

Was ist ein Kunstwerk?

Ein Kunstwerk ist nie von der Natur hervorgebracht, sondern jederzeit von Menschen verfertiget. Es mag übrigens ein Werk der schönen Kunst, oder überhaupt ein Werk der Kunst seyn. Wenn daher Bildsäulen, Gefäße, Mauerwerke u. dgl. beim Nachgraben in der Erde gefunden werden, so besinnt man sich nicht lange, ob man solche Dinge für Menschenwerk oder für natürliche Producte

ducte halten soll, sondern man entscheidet sogleich für das erstere. Sey auch der Künstler, der so etwas gemacht haben mag, sey auch die Zeit, in welcher es verfertigt worden ist, noch so unbekannt, daran kehrt man sich nicht, sondern man urtheilt bloß, es sey irgend einmal von Menschen verfertiget worden. — Dies ist einer von den bei Beurtheilung der Kunstwerke nicht zu übersehender Umstand.

Der zweite ist, daß, wenn man gewiß weiß, derjenige, welcher ein Kunstwerk vor unsern Augen erzeugt, habe entweder gar keine Vorstellung von dem, was er machen will, oder es stehe gar nicht in seiner Willkühr, zu bewirken, wie das Ding ausfallen soll, daß man einen solchen auch nicht für einen Künstler, nicht für den Verfertiger dieses Kunststückes hält, ob er es gleich vor unsern Augen verfertiget hat. Wenn z. B. ein Blinder, der weder zeichnen noch schreiben kann, die Reißfeder in die Hand nähme, mit derselben auf gut Glück auf dem Papier herum führe, und ein schönes Laubwerk hinzeichnete, so würden wir, die wir dieses mit angesehen haben, und die Schönheit dieses Laubwerks bewundern müßten, doch nicht sagen, daß es ein Kunstwerk sey, sondern würden es für ein Werk des Zufalls erklären, welches darum freilich an seiner Schönheit nichts verliert, aber doch kein Kunstwerk ist. Eben so halten wir den Kupferdrucker, der, vor unsern Augen, auf Papier, oder Seide, oder Cottun, ein schönes Bild bringt, nicht für den

Künst-

Künstler, nicht für den Urheber dieses schönen Bildes, sobald wir wissen, daß er nicht einmal die Forme gestochen, geschweige dann die Zeichnung entworfen hat, sondern der Ruhm, Künstler und Urheber dieses Kunstwerkes zu seyn, gebührt dem Verfertiger der Zeichnung.

Was verlangen wir also, um uns für befugt zu halten, irgend ein Product, ein Kunstwerk, und den Verfertiger desselben einen Künstler zu nennen? Wir fodern offenbar, daß ein Kunstwerk in einer bestimmten Absicht hervorgebracht seye, daß der Künstler bei seiner Arbeit, eine bestimmte Absicht haben muß.

Wer nun auf eine bestimmte Absicht hin arbeitet, besonders, wer einen körperlichen Stoff in einer bestimmten Absicht verändert, der heißt ein Künstler; unbestimmt, ob schöner Künstler, oder mechanischer Künstler.

Da wir, unter allen Geschöpfen, die wir kennen, nur von den Menschen annehmen können, daß sie nach Absichten handeln, über welche sie sich und Andern Rechenschaft zu geben im Stande sind — welches ich unter dem Ausdrucke: bestimmte Absicht, verstehe — so begreift man, daß ein Kunstwerk nur von Menschen hervorgebracht seyn kann, und daß, sobald sich etwas findet, was nach Absichten, welche sich bloß der Mensch vorsetzt, verfertiget ist, dieses auch als ein von Menschen verfertigtes Product angesehen werden müsse.

Die Absichten aber, welche sich bei Umformung roher Materialien vornehmen lassen, können sehr verschieden seyn, und nach Verschiedenheit dieser Absichten werden die Künstler und Kunstwerke selbst eingetheilt. Wer zur Absicht hat ein Werk zu verfertigen, welches Andere brauchen können und ihm also abkaufen sollen, oder welches er selbst zu irgend etwas brauchen will, der heißt mechanischer Künstler oder Handwerker. Wer aber etwas macht, was nur zum Vergnügen dienen kann, es sey für ihn, oder für Andere, der heißt ästhetischer Künstler. Dieses Vergnügen wird nun entweder bloß von dem Eindrucke erwartet, den das verfertigte Werk auf die körperlichen Organe macht, wie dies bei Conditoreiwaaren der Fall ist, die man nicht genießt um satt zu werden, sondern nur um des Gaumenkitzels willen, oder das Vergnügen, welches der Künstler durch sein Werk verschaffen will, ist das Wohlgefallen an der bloßen Form desselben. In diesem Falle heißt das Werk ein schönes Kunstwerk, ein Werk der schönen Kunst, und der Verfertiger heißt ein schöner Künstler. Der schöne Künstler heißt auch Künstler schlechtweg, und sein Product Kunstwerk. Man versteht daher, wenn man in der Sprache der Gesellschaft von Künstlern und Kunstwerken spricht, und kein Beiwort hinzufügt, jedesmal nur den schönen Künstler und ein schönes Kunstwerk. Und so soll dieses Wort auch im Verlauf der folgenden Untersuchung gebraucht werden.

Dem

Dem Publicum ein Kunstwerk übergeben heißt also, ein Ding übergeben, welches nach der Absicht des Verfertigers eine schöne Form hat, und also bestimmt worden ist, dem Geschmacke zu gefallen. Wohlgefallen, und zwar ein freies, uninteressirtes Wohlgefallen, will also der Künstler erwecken. Was hat er zu thun, um diese Absicht zu erreichen? Was werden ihm für Regeln zur Befolgung im Arbeiten, was werden wir dem Beurtheiler für Regeln zur Befolgung in der Beurtheilung geben können?

In Ansehung der Hauptabsicht — in mehr als Einem Betracht, der einzigen Absicht — des Künstlers lassen sich gar keine Regeln geben. Wie Er es anzufangen habe, daß die Form, die er hervorbringt, schön werde, das muß er selbst wissen, denn er ist ein Mann von Genie; und ob die Form, die der Künstler hervorgebracht, schön gerathen sey, das mag derjenige beurtheilen, der sich Geschmack zutraut, denn eben darum, daß er dies ohne Regeln richtig beurtheilen kann, ist er ein Mann von Geschmack. — Aus dieser Aeußerung aber schließen wollen, es gebe gar keine Regel, nach welcher der Künstler arbeiten, und nach welcher das Kunstwerk beurtheilt werden muß, das würde doch zu rasch geschlossen seyn. Man darf vielmehr die Absicht des Künstlers nur näher ins Auge fassen, um Pflichten zu entdecken, die er sich selbst auflegt, und welche zu erfüllen er auch gehalten werden kann.

Der Künstler will also Wohlgefallen in uns erwecken. Ein freies Wohlgefallen, das Wohlgefallen am Schönen. Er arbeitet also für das Gefühlvermögen. Dieses Vermögen wird durch gar manches befriedigt und beleidiget. Der Künstler hat sich also erstlich in Acht zu nehmen, daß sein Werk durch keine von demselben nicht zu trennende Eigenschaft mißfalle, sondern er hat zweitens, zu bewirken, daß es in jeder Rücksicht, in welcher man Wohlgefallen fodern kann, gefalle.

Ich will das Gesagte sogleich auf bestimmte Fälle anwenden. Ein Gegenstand ist durch seine Farbe dem Auge entweder angenehm oder unangenehm. Das Ziegelrothe z. B. mißfällt. Nun könnte man aus einem ziegelrothen, für den Meisel aber übrigens vortrefflichen Steine, eine Bildsäule, selbst eine schöne Bildsäule hauen. Denn das Schöne, wenigstens das äußere Schöne, von welchem hier die Rede ist, liegt in der Form, und diese kann dem ziegelrothen Steine, wenn er nur hart und fein genug ist, so gut ertheilt werden, als dem weißen Marmor. Hier wäre daher der Fall, in welchem der Künstler durch eine ungeschickte Wahl der Steinart sich selbst geschadet hätte. Der Geschmack hat an der Form der Bildsäule nichts auszusetzen, aber er wird gestört, wenn er sich an derselben ergötzen will; der Mensch, welcher die Bildsäule beurtheilt, ist nicht bloß Geschmack, er thut noch andere Fode-

rungen

rungen an den, der für sein Gefühlvermögen arbeiten will.

So wie es aber der Bildhauer versehen könnte, und so wie Er verbunden ist, die Sinnwerkzeuge des Menschen nicht zu beleidigen — gesetzt, daß er sie auch nicht gerade befriedigen wollte — so kann es jeder Künstler hierinne versehen, und so hat jeder Künstler die Verbindlichkeit, den Sinn zu schonen. Der Maler kann in der Farbenvertheilung, in der Undeutlichkeit der Umrisse, in Licht und Schatten fehlen, und dadurch den Augen wehe thun; der Dichter kann sich durch holprichte Worte, durch ein unbequemes Sylbenmaaß, u. s. w. an dem Ohre versündigen. Kurz — jeder Künstler hat die Verbindlichkeit, die Sinne nicht zu beleidigen. Man kann daher die angegebene Regel genauer bestimmen und sagen: Ein Kunstwerk darf den Sinnwerkzeugen des Körpers, durch welche es vorgestellt wird, nicht unangenehm seyn.

Da aber die Sinne nicht nur nicht beleidiget, sondern auch befriediget seyn wollen, so verlangen sie, daß jeder Gegenstand, welchen sie vorstellen, sie befriedige, und also etwas enthalte, wodurch er ihnen angenehm ist. Es muß daher auch ein Kunstwerk, weil es ohne Sinne nicht vorgestellt werden kann, etwas enthalten, wodurch es diesen angenehm wird, und hieraus läßt sich die erwähnte Regel noch genauer bestimmen, und in der kurzen Formel darstellen:

1) Ein Kunstwerk muß den Sinnwerkzeugen des Körpers, durch welche es vorgestellt wird, angenehm seyn. Ein Kunstwerk ist daher bei seiner äußeren Schönheit auch angenehm, ohne daß aber das Wohlgefallen, welches aus der ersteren Eigenschaft entspringt, auf Rechnung der zweiten gesetzt werden darf.

Der Künstler will durch ein Ding, welches er macht, Wohlgefallen in uns bringen. Sobald aber jemand zu uns sagt, dies oder jenes habe ich machen wollen, und hier ist, was ich gemacht habe; sobald muß er uns auch erlauben, das Verfertigte mit dem zu vergleichen, was er hat verfertigen wollen, das Ding also mit der Vorstellung zu vergleichen, welcher es entsprechen soll. Finden wir nun, daß das Product der Vorstellung wirklich entspricht, welcher es entsprechen sollte, so nennen wir es vollkommen, und die Wahrnehmung der Vollkommenheit ist die Quelle eines Vergnügens, so wie die Wahrnehmung der Unvollkommenheit Mißvergnügen in uns erweckt. Man kann daher kein Ding nach seiner Vollkommenheit oder Unvollkommenheit beurtheilen, ohne daß das Gefühlvermögen sich bei diesem Geschäfte mit einmische.

Will also der Künstler nicht von Einer Seite Mißfallen in uns erwecken, indem er von der andern Wohlgefallen in uns bringt, so muß sein Kunstwerk Vollkommenheit haben. Dieser Ausdruck will aber nichts weiter sagen, als was in folgender Regel an-

angegeben ist: Ein Kunstwerk muß, als Gegenstand, der Vorstellung genau entsprechen, welche der Künstler ausführen wollte.

Diese Regel läßt einen Fall, der sehr möglich ist, noch unentschieden. Es kann nemlich ein Gegenstand unvollkommen seyn, sowohl deswegen, weil er der Vorstellung seines Urhebers nicht entspricht, als auch, weil der Urheber desselben wirklich eine unvollkommene Vorstellung im Kopf hatte. Der Gegenstand wird unter beiden Bedingungen Mißfallen erregen. Es leidet daher die angegebene Regel noch eine nähere Bestimmung:

2) Der Künstler muß eine richtige Vorstellung von dem Gegenstand, den er verfertigen will, haben, und das Verfertigte muß dieser Vorstellung genau entsprechen.

Ist der Gegenstand das, was in dieser Regel von ihm gefodert wird, damit er in dem Urtheile der vergleichenden Vernunft nicht mißfalle, so hat er objective Vollkommenheit. Ein Kunstwerk muß also diese Vollkommenheit haben, d. h. es muß das seyn, was der Künstler sich dachte.

Als moralische Wesen beziehen wir alles, was Menschen mit Ueberlegung und Freiheit hervorbringen, auf Sittlichkeit, billigen, was Sittlichkeit entweder befördern kann, oder wenigstens nicht hindert, und mißbilligen aber, was in sich selbst so beschaffen ist, daß es Unsittlichkeit befördert. Jedes Kunst-

werk steht daher, als ein von Menschen hervorgebrachtes Werk unter einem Gerichtshofe, der nach Regeln der Sittlichkeit urtheilt, und wir können gar nicht anders, sondern wir müssen dasselbe auch aus diesem Standpuncte ansehen. Sittlichkeit aber, und das Bestreben dieselbe zu befördern, gefällt, Unsittlichkeit, und das Bestreben dieselbe zu befördern, ja schon der Leichtsinn, der nicht darauf achtet, ob das, was er thut, ein gutes oder ein schlimmes Beispiel gebe, mißfällt.

Da nun der Künstler, welcher viel thun kann, sich selbst herabsetzen würde, wenn er nur wenig thun wollte, so darf er sich nicht begnügen die moralische Urtheilskraft gleichsam auf der Seite stehen zu lassen, und, damit zufrieden, sie nur nicht aufgebracht zu haben, das Wohlgefallen, welches ihren beifälligen Ausspruch begleitet, zu vernachlässigen, sondern er hat als Künstler die Pflicht, auch diese Quelle des Wohlgefallens zu benutzen, und also seinem Werke absichtlich eine moralische Tendenz zu geben. Die Kunstwerke werden daher noch einer dritten Regel unterworfen, welche abermals eine nähere Bestimmung der angegebenen allgemeinen Regel ist, und also heißt:

3) Ein Kunstwerk muß die Sittlichkeit der Gesinnung befördern können.

Diese drei Regeln betreffen nun den Gegenstand selbst; die Regel, daß dieser Gegenstand schön seyn müsse, betrifft die Form desselben.

Sieht

Sieht man also auf alles, was der Künstler sowohl in der Wahl seines Stoffes, als auch in der Darstellung desselben zu leisten hat, so entstehen vier Eigenschaften, welche der Künstler seinem Werke nothwendiger Weise geben, und welche der Beurtheiler eines Kunstwerkes nothwendiger Weise fodern muß, nemlich:

1) Schönheit der äußeren oder zufälligen Form,
2) objective Vollkommenheit,
3) Sittlichkeit,
4) Annehmlichkeit.

Diese Eigenschaften muß nun der Künstler so zu ertheilen wissen, daß sie einander in der Beurtheilung keinen Abbruch thun. Hiedurch bewirkt er das gleichmäßige Spiel der Gemüthskräfte in dem Beurtheiler, durch welches diesem der Ausspruch: Vollendung abgezwungen wird. Und nur in diesem Falle lege ich dem Kunstwerk ästhetische Vollkommenheit, oder innere, absolute Schönheit bei.

Es kann nemlich ein Kunstwerk schön seyn, und doch dieser inneren, höchsten Schönheit ermangeln. In diesem Falle hat es nur äußere Schönheit. Diese letztere darf zwar dem Kunstwerke nicht fehlen; sie kann aber vorhanden seyn, ohne daß das Werk das ist, was es seyn könnte und sollte. Der Bildhauer ertheilt die äußere Schönheit seiner Bildsäule durch Beobachtung der Proportion. Diese Schönheit findet sich auch an lebenden Men-

 schen,

schen, und Schiller *) nennt sie nicht unschicklich die architektonische Schönheit. Reißt aber ein Kunstwerk, reißt ein lebender Mensch, der weiter nichts als diese Schönheit zeigt, zur Bewunderung hin? O nein. Wenn keine Seele aus dieser wohlzusammengesetzten Gestalt hervorblickt, wenn es an Geist fehlt, so ist die schöne Gestalt nicht viel werth, man ist sehr unbefriedigt bei ihrem Anblick. Ein deutlicher Beweiß, daß man zur ästhetischen Vollkommenheit noch mehr verlangt, als das Daseyn dieser äußeren Schönheit, und daß die Schönheit, welche Vollendung heißt, von jener noch unterschieden ist. Nach der letzteren aber, nach Vollendung muß der Künstler streben, das muthet ihm sein Genius, das muthet ihm auch der Beurtheiler zu. Diese Vollendung läßt sich aber nicht anders denken, als durch eine Vermischung aller Arten des Gefälligen an einem Gegenstande, welche Vermischung selbst schön ist. Erst dann, wann dieses geleistet wurde, steht das Ideal der Schönheit, steht ein Laokoon da.

Ein Kunstwerk ist daher ein Werk, in welchem durch menschliche Kräfte äußere Schönheit, objective Vollkommenheit, Sittlichkeit und Annehmlichkeit absichtlich so vereiniget wurde, daß durch diese

Ver-

*) In der lehrreichen Abhandlung über Anmuth und Würde.

Vereinigung das größtmögliche Wohlgefallen bewirkt werden kann.

In diesem Begriff eines Kunstwerks, und in den angegebenen Regeln liegt alles, was sich, meines Bedünkens, über Kunstwerke und über kritische Beurtheilung derselben sagen läßt. Ich habe die Materie zu leichterer Uebersicht auf diese wenigen Seiten zusammengedrängt. Es wird nun, zu besserer Beurtheilung derselben erforderlich seyn, die Hauptpuncte des Vorgetragenen einzeln zu untersuchen.

I.

Von der freien und anhängenden Schönheit, und von reinen, angewandten und gemischten Geschmacksurtheilen.

Es wurde in der vorigen Abtheilung von der bloßen Schönheit, und von reinen Geschmacksurtheilen gesprochen. Dies war nothwendig, wenn das Wohlgefallen am Schönen von allen andern Arten des Wohlgefallens unterschieden, und an seinen Unterscheidungsmerkmalen erkannt werden sollte. — Es läßt sich nun allerdings fragen, ob wir irgend einmal ein ganz reines Geschmacksurtheil fällen, oder ob wir vielleicht jederzeit, und ohne daß wir es denken und wollen, auch noch auf andere gefallende oder mißfallende Eigenschaften des Gegenstandes Acht haben, den wir bloß seiner Schönheit nach zu beurtheilen glauben.

Dies

Dies mag geschehen oder nicht, so läßt sich in Gedanken doch das Wohlgefallen, welches die Schönheit bewirkt, von dem Wohlgefallen, welches aus andern Eigenschaften hervorgeht, trennen, und so das bloße Geschmacksurtheil einzeln und abgesondert vorstellen, so wie es in der vorhergehenden Abtheilung geschehen ist. Und diese Trennung, die freilich nur eine Trennung in Gedanken ist, bringt den Vortheil, daß man bestimmt angeben kann, was ein Gegenstand, was ein Kunststück sowohl schönes, als auch, was es von andern gefallenden Eigenschaften an sich habe.

Indessen kommen in der Erfahrung auch wirklich Urtheile über Schönheit vor, denen man ohne allen Grund aufbürden würde, daß sie gemischt wären. Ich gehe am Teiche spatzieren: es weht ein angenehmes, kühlendes Lüftchen, das Rohr im Teiche wird hin- und herbewegt, bald stark bald schwach. Die Spitzen der Binsen zeichnen hunderterlei Figuren in die Luft, die meine Phantasie auffaßt. Einige Beugungen gefallen mir gar nicht, andere gefallen, noch andere gefallen im hohen Grade. — Hier urtheilt bloß der Geschmack, dies sind wirklich ganz reine Geschmacksurtheile. So kann ich mir mit meinem Finger Linien und Umrisse in die Luft zeichnen. Mein Urtheil wird einige billigen, andere verwerfen. Auch hier urtheilet bloß der Geschmack. Ueberhaupt können wir, glaube ich, mit Recht annehmen, daß wenigstens die Urtheile, welche ein Wohlgefallen oder

Miß-

Mißfallen an kleinen Begebenheiten in der Natur betreffen, an Begebenheiten, welche schnell vorüber gehen, und schlechterdings auf keine Absicht, welche die Natur dabei haben könnte, schließen lassen, reine Geschmacksurtheile sind. So ists mit den erwähnten Beugungen des Schilfs im Teiche. Hier ist durchaus nichts, als bloßes Spiel der Natur. Man kann nicht annehmen, daß sie einen Zweck bei diesen Beugungen habe, denn es entstehen dadurch keine festen und dauernden Formen. Etwas ganz anderes ist es mit den schönen Formen an den Naturproducten, welche bleibend sind. Hier können wir doch wohl auf den Gedanken gerathen, wir wüßten die Absicht, welche die Natur bei Hervorbringung derselben gehabt habe, wir erkennten also, daß diese Absicht vollkommen erreicht wäre, und freuten uns daher über die Vollkommenheit des Dinges. Dieser Umstand würde unser Urtheil über Schönheit mit dem Urtheile über Vollkommenheit, und also das Wohlgefallen, welches wir an dem Gegenstande finden, vermischen. Es hat in der That mit den Naturschönheiten eine eigene Bewandtniß. Selbst der Mann, der sich auf das Trennen in Gedanken sehr gut versteht, und den Unterschied zwischen den gemischten Geschmacksurtheilen über Kunstwerke, und den einfacheren über Naturschönheiten so deutlich zeichnete, bemerkt, daß auch die Urtheile über die letzteren selten oder nie ganz rein sind, weil sich noch ein Interesse nachweisen läßt, welches der Mensch

an

an den Schönheiten der Natur nimmt. Ich lasse ihn selbst sprechen. Diese Bemerkung ist ihm zu sehr eigen, als daß sie in dem Vortrage eines Andern nichts von ihrer Stärke und Schönheit verlieren sollte.

„Es geschah in gutmüthiger Absicht, sagt Kant *), daß diejenigen, welche alle Beschäftigungen der Menschen, wozu sie die innere Naturanlage antreibt, gerne auf den letzten Zweck der Menschheit, nemlich das Moralisch-Gute richten wollten, es für ein Zeichen eines guten moralischen Charakters hielten, am Schönen überhaupt ein Interesse zu nehmen. Ihnen ist aber nicht ohne Grund von andern widersprochen worden, die sich auf die Erfahrung berufen, daß Virtuosen des Geschmacks nicht allein öfters, sondern wohl gar gewöhnlich eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben, vielleicht noch weniger wie andere auf den Vorzug der Anhänglichkeit an sittliche Grundsätze Anspruch machen könnten. Und so scheint es, daß das Gefühl fürs Schöne nicht allein (wie es auch wirklich ist) vom moralischen ganz unterschieden, sondern auch das Interesse, welches man damit verbinden kann, mit dem moralischen schwer, keinesweges aber durch innere Affinität, vereinbar sey."

„Ich räume nun zwar gerne ein, daß das Interesse am Schönen der Kunst (wozu ich auch

den

*) Crit. der Urtheilskraft, S. 163. ff. erste Ausgabe.

den künstlichen Gebrauch der Naturschönheiten zum Putze, mithin zur Eitelkeit, rechne) gar keinen Beweis einer dem Moralischguten anhänglichen, oder auch nur dazu geneigten Denkungsart abgebe, dagegen behaupte ich, daß ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur zu nehmen (nicht bloß Geschmack haben, um sie zu beurtheilen) jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sey, wenn dieses Interesse habituell ist; wenigstens eine dem moralischen Gefühl günstige Gemüthsstimmung anzeige, wenn es sich mit der Beschauung der Natur gerne verbindet. Man muß sich aber wohl erinnern, daß ich hier eigentlich die schönen Formen der Natur meine, die Reize *) dagegen, welche sie so reichlich auch mit jenen zu verbinden pflegt, noch zur Seite setze, weil das Interesse daran zwar auch unmittelbar, aber doch empirisch ist."

„Der, so einsam (und ohne Absicht seine Bemerkungen andern mittheilen zu wollen) die schöne Gestalt einer wilden Blume, eines Vogels, eines Insects u. s. w. betrachtet, um sie zu bewundern, zu lieben und sie nicht gerne in der Natur überhaupt vermissen zu wollen, ob ihm gleich durch dieses Thierchen einiger Schaden geschähe, vielweniger ein Nutzen daraus für ihn hervorleuchtete, nimmt ein unmittel-

*) d. h. das Angenehme, was die Naturproducte haben können, z. B. blendende Farben, sanfte, glatte Oberflächen u. s. w.

mittelbares und zwar intellectuelles Interesse an der Schönheit der Natur, d. i. nicht allein ihr Product der Form nach, sondern auch das Daseyn desselben gefällt, ohne daß ein Sinnenreiz daran Antheil hätte, oder er auch irgend einen Zweck damit verbände."

„Es ist aber hiebei merkwürdig, daß, wenn man diesem Liebhaber des Schönen ingeheim hintergangen hätte, und künstliche Blumen (die man den natürlichen ganz ähnlich verfertigen kann) in die Erde gesteckt, oder künstlich geschnitzte Vögel auf Zweige von Bäumen gesetzt hätte und er darauf den Betrug entdeckte, das unmittelbare Interesse, was er vorher daran nahm, alsbald verschwinden, vielleicht aber ein anderes, nemlich das Interesse der Eitelkeit sein Zimmer für fremde Augen damit auszuschmücken, an dessen Stelle sich einfinden würde. Daß die Natur jene Schönheit hervorgebracht hat: dieser Gedanke muß die Anschauung und Reflexion begleiten und auf diesem gründet sich allein das unmittelbare Interesse, was man daran nimmt, sonst bleibt entweder ein bloßes Geschmacksurtheil, ohne alles Interesse, oder nur mit einem Mittelbaren, nemlich auf die Gesellschaft bezogenen, verbunden übrig, welches letztere keine sichere Anzeige auf moralischgute Denkungsart abgiebt."

„Dieser Vorzug der Naturschönheit vor der Kunstschönheit, wenn jene gleich durch diese der Form nach sogar übertroffen würde, dennoch an jener allein ein unmittelbares Interesse zu nehmen, stimmt

mit

mit der geläuterten und gründlichen Denkungsart aller Menschen überein, die ihr sittliches Gefühl cultivirt haben. Wenn ein Mann, der Geschmack genug hat, über Producte der schönen Kunst mit der größten Richtigkeit und Feinheit zu urtheilen, das Zimmer gern verläßt, in welchem jene, die Eitelkeit und allenfalls gesellschaftliche Freuden unterhaltende, Schönheiten anzutreffen sind, und sich zum Schönen der Natur wendet, um hier gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange zu finden, den er sich nie völlig entwickeln kann, so werden wir diese seine Wahl selber mit Hochachtung betrachten und in ihm eine schöne Seele voraussetzen, auf die kein Kunstkenner und Liebhaber, um des Interesse willen, das er an seinen Gegenständen nimmt, Anspruch machen kann. — Was ist nun der Unterschied der so verschiedenen Schätzung zweierlei Objecte, die im Urtheile des bloßen Geschmacks einander kaum den Vorzug streitig machen würden?"

„Wir haben ein Vermögen der bloß ästhetischen Urtheilskraft, ohne Begriffe über Formen zu urtheilen, und an der bloßen Beurtheilung derselben ein Wohlgefallen zu finden, welches wir zugleich jedermann zur Regel machen, ohne daß dieses Urtheil sich auf einem Interesse gründet, noch ein solches hervorbringt. — Anderer Seits haben wir auch ein Vermögen einer intellectuellen Urtheilskraft für bloße Formen practischer Maximen (so fern sie sich zur allgemeinen Gesetzgebung von selbst qualificiren) ein

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Wohlgefallen a priori zu bestimmen, welches wir jedermann zum Gesetze machen, ohne daß unser Urtheil sich auf irgend ein Interesse gründet, aber doch ein solches hervorbringt *). Die Lust oder Unlust im ersteren Urtheile heißt die des Geschmacks, die zweite, des moralischen Gefühls."

„Da es aber die Vernunft auch interessirt, daß für die Ideen, (für die sie im moralischen Gefühl ein unmittelbares Interesse nimmt) auch wirkliche Gegenstände vorhanden sind, d. h. daß die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgend einen Grund einer gesetzmäßigen

gen

*) Ich darf vielleicht bei dieser Stelle erinnern, daß der Charakter dessen, was wir gut überhaupt, oder moralisch-gut nennen, darinne besteht, daß wir, sobald wir es nur vorstellen, den Entschluß fassen könnten, wir wollten dasselbe zum Gesetz für jedermann machen. So würden wir gewiß, wenn es nur in unsern Kräften stünde, augenblicklich das Gesetz: es soll ein jeder ehrlich handeln, geben und darüber halten. Das moralische Gefühl, welches auch zuweilen Vernunft heißt, beurtheilt nun eine Handlung in Ansehung ihrer Güte oder Verwerflichkeit, und sieht bei diesem Urtheile nicht darauf, ob die Handlung dem, der sie ausübt, Nutzen oder Schaden bringe. Dieses Umstandes wegen, sagt man, das Urtheil des moralischen Sinnes sey uninteressirt. Weil sich aber, wie eben bemerkt wurde, schon zu der Vorstellung einer guten Handlung der Wunsch gesellt, sie möge doch von allen Menschen ausgeübt werden, so ist uns das Daseyn der guten Handlungen nicht gleichgültig, sondern wir wollen, daß sie geschehen. Dies drückt Kant in den Worten aus, daß das Urtheil über das Gute ein Interesse hervorbringe.

gen Uebereinstimmung ihrer Producte zu unserm von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen, anzunehmen: so muß die Vernunft an jeder Aeußerung der Natur von einer dieser ähnlichen Uebereinstimmung ein Interesse nehmen; folglich kann das Gemüth über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessirt zu finden. Dieses Interesse aber ist der Verwandtschaft nach moralisch, und der, so es am Schönen der Natur nimmt, kann es nur so fern an demselben nehmen, als er vorher schon sein Interesse am Sittlichguten wohl gegründet hat. Wen also die Schönheit der Natur unmittelbar interessirt, bei dem hat man Ursache, wenigstens eine Anlage zu guter moralischer Gesinnung zu vermuthen."

Aus dieser feinen Bemerkung folgt, daß selbst das Wohlgefallen an den Schönheiten der Natur nicht unbedingt als bloße Wirkung der schönen Form dieser Dinge anzusehen sey, sondern daß die Vorstellung, die Natur habe diese Gegenstände hervorgebracht, und habe bei diesem Geschäfte eine Art von Gehorsam gegen die Foderungen, welche der Mensch an sie thun möchte, bewiesen, sich der Beurtheilung der schönen Gegenstände beigselle, und so das Wohlgefallen an der bloßen Schönheit mit dem Wohlgefallen an der Existenz dieses Naturproductes vermische.

In jedem Falle, in welchem das Wohlgefallen an einem Dinge nicht bloß von der Form desselben

herrührt, können wir von einem gemischten Wohlgefallen sprechen, und das Urtheil, welches demselben vorhergeht, ein vermischtes Geschmacksurtheil nennen. Weil dieser Fall aber hauptsächlich dann eintritt, wenn wir mit unserm Urtheil über die Schönheit des Gegenstandes so lange an uns halten, als wir noch nicht wissen, was der Gegenstand seyn soll; so heißen vorzüglich die Urtheile vermischte Geschmacksurtheile, in welchen nicht allein darauf gesehen wird, ob die Form dieses Dinges schön ist, sondern auch darauf, ob dieses Ding eine solche Form haben könne, ob also die Vollkommenheit des Dinges sich mit dieser Form vertrage.

Man zeigt uns ein Gemälde. Es ist ein Thierstück. Thiere, so schlank und von so zarten Knochen und scheuem Blick, wie die Rehe, haben ein wildes Pferd unter ihre Füße gebracht, und sind jetzt darüber her, ihren Raub mit den Zähnen auseinander zu reißen. Die Gestalt dieser Thiere ist wohlproportionirt, ist schön. — Es sollen aber Wölfe seyn. — Nun so taugt das Stück, trotz dieser schöngestalteten Thiere, nichts. Dies sind keine schönen Wölfe, denn es sind gar keine Wölfe. In solchen Gestalten kann ein Wolf gar nicht vorgestellt werden, diese — an sich selbst schöne — Form, kann kein Wolf haben.

Bei Kunstwerken fragen wir nun größtentheils danach, was das von dem Künstler in schöner

Form

Form dargestellte Ding seyn soll. Es sind daher unsre Geschmacksurtheile über Kunstwerke größtentheils gemischter Art, und auch das Wohlgefallen, welches aus dieser Beurtheilung entspringt, ist ein zusammengesetztes, ein gemischtes Wohlgefallen.

So oft sich also der Künstler nach der Natur des Dinges, welches er darstellen will, richten muß, und durch diese Rücksicht abgehalten wird, die Form ganz so zu modeln, wie Er wollte, so oft entsteht eine anhängende Schönheit, oder, eine Schönheit von bestimmter Art. Da wo er aber durch keine Rücksicht gehindert wird, dem, was er macht, eine beliebige Form zu ertheilen, da schafft er freie Schönheiten. — Mit diesen zwingt er uns reine Geschmacksurtheile ab, mit den erstern ladet er nicht nur den Geschmack zu dem Urtheil über die Schönheit der Form, sondern auch unsern Verstand zur Beurtheilung der Angemessenheit dieser Form, oder zu Beurtheilung der Zweckmäßigkeit derselben, ein.

Zu den freien Kunstschönheiten gehört alles Laubwerk, Muschelwerk, Schnörkel, einzelne Linien, Gitterwerk, und ähnliche Zeichnungen, die bloß als Zeichnungen betrachtet und beurtheilt werden. Ich setze dieses darum hinzu, weil diese Zeichnungen zuweilen nicht bloß als Zeichnungen, sondern gemeiniglich als Risse, nach denen etwas verfertiget werden soll, angesehen werden. Eine Arabesken-Zeichnung z. B. soll das Muster zu einer

Wandverzierung, die Zeichnung eines Gitterwerks soll der Riß seyn, nach welchem ein Treppengeländer an ein neuerbautes Haus verfertiget wird. In diesem Falle wird die Zeichnung nicht bloß als Zeichnung betrachtet, sondern man sieht auch darauf, ob das, dessen Muster sie seyn soll, sich zu dem Ganzen schicken werde oder nicht; ob die Arabeske nicht zu kühn, nicht zu verwickelt, nicht zu frei für ihre Bestimmung — z. B. an die Wand eines Studierzimmers — seye; ob das gezeichnete Treppengeländer sich zu der Treppe, sich zu dem ganzen Gebäude schicken werde, u. dgl.

In allen diesen Fällen werden jene Zeichnungen nicht als freie Schönheiten beurtheilt, sondern man sieht zugleich auf ihre Bestimmung, und auf ihre Angemessenheit oder Unangemessenheit zu dieser Bestimmung.

Sobald aber der Künstler seine Zeichnung nicht zu so etwas bestimmt hat, sondern bloß nach Belieben zeichnete; so verfertigt er freie Schönheiten, folgt bloß seinem Geschmacke und arbeitet auch bloß für den Geschmack.

Man kann daher nicht nur den Künstlern, vorzüglich aber den angehenden Künstlern, kaum angelegentlich genug empfehlen, auf freie Schönheiten viel Aufmerksamkeit, auf Hervorbringung derselben viel Zeit und Fleiß zu verwenden, sondern auch den Kunstliebhabern und noch mehr denen, welche Kritik der Kunstwerke zu ihrem Geschäfte machen, darf der

ver-

vertraute Umgang mit den freien Schönheiten der Kunst, keine Kleinigkeit scheinen. Denn ob man zwar gestehen muß, daß eine Arabeske in der Beurtheilung bei weitem kein so starkes Wohlgefallen bewirkt, als eine Bildsäule oder ein Gemälde — eine Bemerkung, welche daher begreiflich ist, daß in den freien Schönheiten nur der Geschmack befriediget wird, andere Vermögen aber ganz unthätig bleiben — so ist doch, andrerseits, auch zuzugeben, daß das Wohlgefallen an den Kunstschönheiten der letztgenannten Art, ein sehr zusammengesetztes Wohlgefallen sey, und daß der bloße Geschmack weit sicherer an freien Schönheiten als an bestimmten geübt werde.

Nicht bloß in der Malerei giebt es freie Schönheiten, sondern auch in andern Künsten sind solche anzutreffen. Ein Tanz, wenn er schön ist und doch keine Deutung zuläßt, ist eine freie Schönheit, z. B. der Menuett. Und in der Musik sind ganz freie Phantasien unter diese Klasse von Schönheiten zu rechnen, wie auch Kant bemerkt hat, dem ich indessen die Behauptung, daß die ganze Musik ohne Text unter diese Klasse von Schönheiten gehöre, nicht wohl zugeben kann. Diese Materie gehöret aber in das Hauptstück, das von den Werken jeder einzelnen Kunst insbesondere handelt, und kann hier ohne Nachtheil nicht anticipirt werden.

Die schönen Naturproducte gehören aber insgesammt zu den freien Schönheiten, und wir nehmen

in den ästhetischen Urtheilen über dieselben durchaus keine Rücksicht auf die Bestimmung des Dinges, sondern wir verzeihen dieser großen Künstlerin jeden Muthwillen mit der größesten Bereitwilligkeit. Dies geschieht nicht bei Werken der menschlichen Kunst. Eine Ehrenpforte, durch welche man weder fahren noch gehen könnte, würde bei aller Schönheit ihrer Gestalt ein anstößiges Ding seyn, weil sie zu ihrer Bestimmung gar nicht taugt; ein Baum aber, der durch irgend einen Zufall untüchtig geworden ist zu blühen und Früchte zu tragen, und überhaupt sich selbst fortzupflanzen, dabei aber eine schöne Gestalt hat, ist kein anstößiger Gegenstand, ob er gleich seine Bestimmung eben so wenig erfüllt, als jene Ehrenpforte. Die Ursache ist keine andere, als, weil bei Beurtheilung der Kunstschönheiten die Bestimmung des Gegenstandes, welchem die schöne Form gegeben worden ist, in der Regel mit in Anschlag kömmt, die Schönheiten der Natur aber nur als freie Schönheiten beurtheilt werden.

Aus diesem allen leuchtet zur Gnüge ein, daß die Urtheile über Kunstwerke, selten oder nie reine Geschmacksurtheile sind, denn sie gehen auf Schönheiten von bestimmter Art. Und dieser Umstand macht es möglich, ein Kunstwerk kritisch, d. h. nach Grundsätzen und Regeln zu beurtheilen. Denn alles, nur das bloß Schöne nicht, ist einer Beurtheilung nach Regeln fähig.

Auch

Auch sieht man hier, warum, in der ersten Abtheilung, vorzüglich auf die Schönheit der Naturproducte aufmerksam gemacht wurde. Wir haben nemlich bei Beurtheilung dieser Gegenstände einige Rücksichten gar nicht nöthig, von denen wir uns bei Beurtheilung der Kunstproducte fast niemals freisprechen können, obgleich dadurch die Geschmacksurtheile sehr vermischt werden. Ein Kunstwerk hat ein Mensch hervorgebracht. Er hat nach Vorstellungen gearbeitet, deren wir auch fähig sind; wir können also die Vollkommenheit, seiner Art, d. h. die Angemessenheit des Gegenstandes zu der Vorstellung, ja sogar die Vollkommenheit dieser Vorstellung selbst beurtheilen, und dazu sind wir als vernünftige Wesen gezwungen. So ist es auch mit der Sittlichkeit. Der Künstler ist Mensch, und dem Gesetze der Sittlichkeit unterworfen. Es ist nicht einerlei, ob sein Werk diesem Gesetze Hohn spricht, oder ob es dienen kann, demselben allgemeine Befolgung zu verschaffen. Auch dürfen wir ihn nicht von dieser Unterwürfigkeit loßbinden, und treffen also abermals einen Gesichtspunct an, aus welchem wir ein Kunstwerk beurtheilen, der aber, so wenig als der vorhergehende, rein-ästhetisch ist.

2.

Von dem Ideale der Schönheit, und von dem Gebiete und den Grenzen der Kunst überhaupt.

Das Ideal der Schönheit kann auch das Ideal des Wohlgefallens heißen; denn man versteht unter dem erstern Ausdruck einen Gegenstand, der alle Momente des Wohlgefallens in sich vereiniget, aber so in sich vereiniget, daß die Verbindung dieser Momente selbst der Grund des Wohlgefallens ist, welches wir an dem Ganzen finden. Wenn nemlich die Sinnwerkzeuge des Körpers bei Vorstellung eines Objects angenehm afficirt werden; wenn der Geschmack die äußere Form — bei einem sichtbaren Gegenstande, die Gestalt — des Dinges schön findet; wenn der Verstand Vollkommenheit an dem Dinge wahrnimmt, und die Vernunft die Existenz dieses Dinges in moralischer Rücksicht vortheilhaft findet, so entsteht, wenn ich so sagen soll, eine Zufriedenheit in jedem der genannten Gemüthsvermögen, und der Gegenstand gefällt in allen seinen Ansichten. Dies aber allein ist noch nicht genug zum Ideale der Schönheit. Dieses muß nicht nur jedes der Gemüthsvermögen seiner Natur angemessen beschäftigen, sondern diese Beschäftigung muß auch von der Art seyn, daß keines zum Nachtheile der andern zur Thätigkeit geweckt wird; die Gemüthskräfte müssen also harmonisch beschäfti-

schäftiget werden. Und diese Beschäftigung kann nur durch das Ideal des Schönen bewirkt werden.

Die Kunst erhält durch diese Bemerkung eine bestimmte Grenze. So lange sie Gegenstände darstellt, bei deren Darstellung sie diese vierfache Bedingung vollkommen erreichen kann, so lange bleibt sie in den ihr angewiesenen Grenzen. Sobald sie sich aber mit Gegenständen befaßt, in deren Darstellung sich die vier genannten Momente des Wohlgefallens nicht vollkommen anbringen lassen, schweift sie über ihre Grenzen hinaus, und erreicht nie was sie erreichen will.

Diese Wahrheit ist einfach und leicht zu begreifen. Ich fürchte aber, daß man die Resultate, die aus derselben folgen, nicht so fort anerkennen werde, und muß daher ausdrücklich versichern, daß diese einleuchtende Wahrheit das Fundament aller auch noch so ungewöhnlichen Behauptungen sey, zu welchen ich von nun an kommen werde.

Man ist sehr freigebig mit dem Namen: Kunstwerk. Man ist geneigt jedes Product für ein Kunstwerk gelten zu lassen, welches der Künstler bloß in der Absicht verfertigte, daß es gefallen soll. Es gehören demnach in die Klasse der Kunstwerke alle wohlgerathenen und alle mißrathenen Kunstproducte, die Messiade und die Hermaniade des Grafen von Schönaich, die Oden von Denis und die kaum lesbaren Reimereien der Dichterlinge aller Nationen, die Gruppe der Niobe und die unförmlichsten Lei-

chen-

chensteine auf den Dorfkirchhöfen, die Gemälde von Raphael und die schlechtgerathenen Kupferstiche, welche den Abschied Ludwigs XVI. von seiner Familie vorstellen. Die Kunst hat demnach keine andere Grenze, als das Belieben derer, die reimen, oder pinseln, oder meiseln können, denn die Absicht, daß sie schön arbeiten wollen, kann man doch selbst den ungeschicktesten Künstlern nicht absprechen. Und da, nach der gewöhnlichen Voraussetzung, schon die Absicht ein Product zum Kunstwerke adelt, so ist alles ein Kunstwerk, was in der Absicht, daß es gefallen soll, hervorgebracht wurde, gesetzt, daß es auch nicht gefiele.

Um nun die Künstlerproducte, an welchen sich kein Mensch ergötzen mag, von denen zu scheiden, welche die Gunst ganzer Nationen und vieler Jahrhunderte genießen, ist kein andres Mittel, als, entweder eine Eintheilung der Kunstwerke in gute und schlechte, oder eine Grenzbestimmung der Kunst nach einem andern Princip, als nach dem Belieben der Menschen. Ein schlechtes Kunstwerk ist ein Werk, welches nicht gefällt, welches das gar nicht seyn kann, was es seyn soll; ist also Nichts, ist gar kein Kunstwerk. Es bleibt also von der Klasse der Kunstwerke völlig ausgeschlossen, und wir belegen nur die Producte des menschlichen Genies mit dem Ehrennamen: Kunstwerke, welche nicht nur in der Absicht, daß sie gefallen sollten, verfertiget wurden, sondern welche auch wirklich gefallen.

Unter

Unter diesen läßt sich aber wenigstens eine Rangordnung annehmen. Zu den Kunstwerken vom ersten Range würden diejenigen gehören, welche alle Bedingungen zum vollkommensten Wohlgefallen wirklich vereinigen. Zu denen vom zweiten Range gehören die Kunstproducte, welche nicht alle Bedingungen des vollkommensten Wohlgefallens in sich vereinigen: es sey nun, daß entweder die Geschicklichkeit des Künstlers nicht groß genug war, ihnen alle Momente zu dem vollkommensten Wohlgefallen zu ertheilen, oder daß sie selbst nicht fähig sind, dieselben insgesammt in sich zu vereinigen. — Diese letztern können nimmermehr Werke des ersten Ranges werden, die erstern aber sind dieser Erhebung fähig, wenn sie umgearbeitet werden können. Nur Werke vom ersten Range sind Ideale der Schönheit, die des zweiten Ranges werden nie nach dem Ideale beurtheilt, und sind des Namens der Kunstwerke eigentlich nur dann würdig, wenn es möglich ist, sie als freie Schönheiten zu beurtheilen. Denn wenn wir durch dieselben versucht werden, sie an das Ideal des Wohlgefallens zu halten, und sie bestehen doch nicht bei dieser Vergleichung, so bemerken wir nicht nur, daß ihnen ein Moment des Wohlgefallens abgehe, sondern es liegt in ihnen sogar ein Grund des Mißfallens, und sie vernichten also, wenigstens zum Theil, die Absicht ihres Verfertigers selbst.

Ich gehe nunmehr zu Beleuchtung und Anwendung dieser wenigen Sätze über.

Kein Wesen in der Natur ist fähig in jeder der angegebenen Rücksichten vollkommen zu gefallen, als der Mensch. Der Künstler kann daher auch nur in den Werken, in welchen Menschen oder Handlungen des Menschen dargestellt werden, alle Momente des Wohlgefallens anbringen. Zu den Kunstwerken vom ersten Range gehören also nur Darstellungen von Menschen; es sey nun in Person, wie in der Bildhauerei und Malerei, oder in Handlungen, wie in der Tanzkunst, und in einigen Theilen der Dichtkunst; oder in Gefühlen, wie in der Musik, in der Gartenkunst und in der lyrischen Dichtkunst. Dies ist aus folgendem klar:

Es ist schon oft von Aerzten und Erziehern, und noch unlängst von einem sehr feinen Beurtheiler *) des Schönen in Putz- und Kleidungssachen bemerkt worden, daß keine Schminke so schön sey, als die gesunde und reinlich gehaltene Haut des Menschen. „Gesundheit, sagt er, ist für jedes Geschlecht, „für jedes Alter das einzige und unfehlbarste Schön„heitsmittel; alle andere, die Thorheit, Betrug oder „Selbsttäuschung erfand, sind elender Tünch, der „wieder abfällt, und traurige Spuren seines Miß„brauchs hinterläßt. Die volle, schöne Blüthe der „Jugend, die frische Farbe, die Ausbildung der gan„zen Körperform, das freie und leichte Spiel der „Mus-

*) Bertuch im Journ. des Luxus und der Mode. März 1793. S. 189.

„Muskeln, die Fülle der Adern, die klare, sanftge-
„spannte, halbdurchsichtige Haut, der lebhafte, see-
„lenvolle Blick des Auges, der allgemeine Frohsinn;
„kurz, das ganze unaussprechliche Wonnegefühl, das
„Gesundheit des Leibes und der Seele über Mann,
„Weib, Jüngling, Mädchen oder Kind ausgießt,
„giebt jedem menschlichen Körper einen Reiz, und
„eine Gabe zu gefallen, die ihm keine Kunst in der
„Welt gewähren kann." Ich glaube hieraus folgern zu dürfen, daß ein Mensch im Gemälde ein angenehmer Gegenstand seyn werde, denn der Maler dürfte ja nur das nachmalen, was er sieht, er dürfte ja nur die klare, sanftgespannte, halbdurchsichtige Haut in seinem Gemälde so darstellen, wie sie in der Natur ist, so würde er dem Auge einen Genuß, einen sehr willkommenen Genuß verschaffen.

Doch nicht bloß durch getreue Nachahmung der Hautfarbe des Menschen bringt uns der Künstler einen angenehmen Gegenstand vor das Auge, sondern auch die weiße Farbe des Marmors, und anderer Materialien, welche der plastische Künstler zu menschlichen Gestalten umformen kann, sind dem Auge des Beobachters angenehm. — Die Darstellung eines menschlichen Körpers gestattet daher Annehmlichkeit, und Annehmlichkeit ist eines von den Momenten, die ein Werk, welches zu gefallen bestimmt ist, haben muß.

Kann aber auch die Darstellung menschlicher Handlungen und Gefühle angenehm seyn? —

Ich

Ich verspreche die Antwort auf diese Frage bis zu den speciellen Betrachtungen über Musik, Tanzkunst und Dichtkunst, denn sie würde mich hier zu weit von der Hauptsache abbringen, weil sie nicht gegeben werden kann, ohne vorher auszumachen, was dem Ohre angenehm sey, und ob es für das Auge noch eine andere Art von Annehmlichkeit gebe, als die Farbe an einer Oberfläche. — Wenigstens läßt also doch die Darstellung menschlicher Personen, wie sie dem Bildhauer und Maler möglich ist, Annehmlichkeit zu.

Aeußere Schönheit ist das zweite Moment des Wohlgefallens. Ich schränke mich abermals hier auf Schönheit der Gestalt ein, welche ich die äußere Schönheit des Menschen nenne. Es ist überflüßig, zu beweisen, daß diese Schönheit der menschlichen Gestalt gegeben werden könne. Apollo, Venus, Antinous und andere, ältere und neuere Werke der Bildhauerkunst und Malerei, verkündigen so laut diese Möglichkeit, daß die hohe Schönheit, welche dem menschlichen Körper in jenen seelenvollen Darstellungen gegeben worden ist, wohl öfter zu dem Wahne verleitet hat, der Zauber, der aus diesen Kunstwerken spricht, läge in dieser Schönheit der Gestalt verborgen. Das ist aber der Fall nicht. Diese schöne Gestalt trägt zwar das ihrige bei, den Beobachter an diese Meisterwerke zu fesseln, sie ist aber weder der einzige noch der vorzüglichste Grund hievon. Es könnten sehr alltägliche Seelen

in

in diesen schönen Körpern stecken: und wäre das der Fall, so würden diese bei aller Schönheit nur wenig Eindruck auf uns machen. Ein jeder wird dieses mit seiner eigenen Erfahrung belegen können. Es giebt in der Natur Menschen von sehr schöner Gestalt, von richtiger Proportion aller Gliedmaßen zu einander, und einem überaus angenehmen Colorite. Aber sie gefallen bei weitem nicht so lange, und nicht so stark, als man auf den ersten Anblick glauben sollte. Gemeiniglich fehlt es diesen schönen Gestalten an Seele, und wir werden diesen Mangel mit großem Verdrusse gewahr. Ein deutlicher Beweiß, daß zur Schönheit eines Menschen noch mehr gehört, als gefällige Umrisse seiner Gestalt, und Proportion in den Theilen seines Körpers; dieses Mehr mag auch bestehen in was es immer wolle.

Sittlichkeit — die dritte Quelle des Wohlgefallens an einem Gegenstande — kömmt dem Menschen vor allen andern, uns bekannten, und von unsern Händen darstellbaren Wesen, allein zu. Es ist daher gar keine Frage, ob ein Kunstwerk, welches einen Menschen vorstellt, Sittlichkeit ausdrücken könne. Gerade nur in Darstellung menschlicher Körper, Handlungen und Empfindungen, ist Ausdruck der Sittlichkeit möglich, und dieser Umstand ist ein Beweiß, daß die Kunstwerke des ersten Ranges Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit seyn müssen.

Objective Vollkommenheit haben mehrere von den uns bekannten Dingen; denn jedes, wenigstens jedes von der Natur hervorgebrachtes Ding ist das, was es seyn soll. Nimmt man aber an, daß die Vollkommenheit Grade hat, und daß es vollkommene Dinge, und sogar etwas ganz vollkommenes geben werde, wie man dies annehmen muß; so wird die Darstellung des Vollkommensten, bei übrigens gleichen Bedingungen, mehr gefallen, als die Darstellung des bloß Vollkommenen, und dies ist ein neuer Grund, warum Kunstwerke des ersten Ranges Menschen darstellen. Wir kennen nichts vollkommneres als den Menschen, es gefällt uns daher auch die Wahrnehmung keiner Art von Vollkommenheit so, als die Vollkommenheit eines Menschen. Diese Vollkommenheit des Menschen ist mit der absoluten Zweckmäßigkeit ganz einerlei, und nirgends, als in dem Menschen anzutreffen. Ein Grashalm, eine Blume, ein Minerale mag den Zweck seines Daseyns genau erfüllen; es ist zweckmäßig, es ist vollkommen. Allein wozu ist Gras, wozu sind Blumen, wozu sind Mineralien da? Wir finden nirgends, und auch in diesen Dingen selbst nicht, eine Antwort auf diese Frage. Ist das Gras vorhanden um den Kräuterfressenden Thieren zur Nahrung zu dienen, so ist die Einrichtung zwar ganz zweckmäßig, daß sich das Gras von selbst, und so leicht fortpflanzt, allein — die Kräuterfressenden Thiere — wozu sind sie da? Auch

in

in ihnen ist nichts vorhanden, was sie als Selbstzwecke ankündigte, man nimmt vielmehr an, daß sie zur Nahrung für Raubthiere und zur Bequemlichkeit der Menschen vorhanden seyen. Also wieder eine Bestimmung dieser Thiere, die nicht in ihnen selbst gefunden wird: wieder etwas, was nur in Bezug auf etwas anderes vollkommen, und also nicht das Vollkommenste, das in sich selbst Vollendete ist.

Als ein solches existirt nur der Mensch, und zwar der Mensch, der dem moralischen Gesetze gemäß handelt. Tugend allein ist nicht wozu gut, sondern ist um ihrer selbst willen gut. Der Tugendhafte also ist um sein selbst willen da, denn es läßt sich, mit Besonnenheit, eben so wenig fragen, warum man das Gute thun soll, als warum ein gutgesinnter Mensch existirt. Er ist das in sich selbst Vollendete.

Es zeigt sich also auch noch auf einem andern Wege, warum die Kunst ihre Darstellungen aus dem Bezirke der Menschheit zu nehmen habe, wenn sie Werke vom ersten Rang machen will. Das Vollkommenere gefällt mehr, als das Vollkommene, das Vollkommenste gefällt aber noch mehr, und es giebt nichts so vollkommenes, als den Tugendhaften.

Hiemit ist nun bewiesen, daß es keine Kunstwerke vom ersten Range geben werde, in welchen etwas anderes als Menschen, menschliche Handlungen, Gefühle oder Situationen dargestellt werden. Ob

aber jede Situation, jedes Gefühl, jede Handlung, jeder Ausdruck des Menschen von dem Künstler, der ein solches Werk verfertigen will, dargestellt werden dürfe, und ob es nicht sogar menschliche Handlungen, Situationen und Gefühle gebe, welche der Künstler, der um Unsterblichkeit ringt, durchaus nicht darstellen kann, dies ist eine Frage, deren Beantwortung um ein paar Seiten später vorkommen wird.

Von den Kunstwerken des zweiten Ranges übergehe ich diejenigen, die bloß aus Schuld ihrer Verfertiger keine vollendeten Meisterwerke geworden sind, und betrachte nur diejenigen, die selbst von dem höchsten Talente nicht in die Reihe der erstern erhoben werden können. Es sind die Kunstwerke, denen eines von den angeführten Momenten des Wohlgefallens gar nicht gegeben werden kann. So kann ein Thier, so konnte selbst Myrons Kuh, nur etwas Vollkommenes vorstellen, denn ein Thier existirt nur als etwas Vollkommenes, und allerdings mußte die Wahrnehmung dieser Vollkommenheit den Beobachter gefallen. Allein das Vollkommenste konnte, so wenig als Sittlichkeit, an dem Körper eines Thieres vorgestellt werden; es ist daher auch gar kein Zweifel, welche Darstellung uns mehr gefallen würde, ein Apollo oder diese berühmte Kuh, wenn wir diese beiden Werke neben einander sehen könnten.

Es geht, mit einem Worte, allem, was nicht Mensch ist, eine Bedingung des Wohlgefallens ab,

welche

welche desto höher in Anschlag gebracht werden muß, da sie in der That zweimal in Betrachtung kömmt. Die Sittlichkeit ist es, welche Einmal als Sittlichkeit, und zweitens, als das Vollkommenste gefällt, was der Mensch kennt. So wahr es daher auch ist, daß Schönheit der Gestalt und Annehmlichkeit wohl allen Darstellungen körperlicher Dinge gegeben werden kann; so gewiß ist es, daß alle Kunstwerke, welche nicht Menschen darstellen, weit hinter denen zurück bleiben müssen, deren Sujet aus dem Gebiete der Menschheit genommen ist, und daß keine Landschaft, kein Thierstück, kein Perspectiv-Gemälde den Verehrer der Kunst so an sich fesseln wird, als die büßende Magdalena oder ein anderes mit diesem Meisterwerke an Inhalt verwandtes und mit gleichem Talente ausgeführtes Kunstwerk.

Das Gebiete der Kunst ist also auf Darstellungen aus der Sphäre der Menschheit eingeschränkt, und hat hiemit eine ganze bestimmte Grenze. Nur innerhalb dieser Grenze können Kunstwerke entstehen, und alles andere ist — trotz seiner äußeren Schönheit und trotz der Richtigkeit in der Darstellung, nur Künstlerwerk, nur künstliches Werk, nicht Kunstwerk. Denn es geht ihm die höchste Schönheit ab, welche aus gleichmäßiger Beschäftigung aller Gemüthsvermögen des Menschen hervorgebracht; weil die Vernunft bei Beurtheilung von Darstellungen, welche nichts Menschliches darstellen, größtentheils müßig bleibt,

und nichts von den ihr innwohnenden Ideen der höchsten Vollkommenheit und der Sittlichkeit realisirt finden.

Sittlichkeit, und — was in mehrerer Hinsicht dasselbe ist — absolute Vollkommenheit offenbart sich auf zweierlei Art, und kann auch in Kunstwerken auf zweierlei Art dargestellt werden. Nemlich als Anmuth und als Würde. Von der Anmuth schließen wir auf Sittlichkeit; in der Würde sehen wir sie. Anmuth nemlich besteht, nach der meisterhaften Auseinandersetzung Schillers, in den am menschlichen Körper sichtbaren Spuren von Uebereinstimmung mit den Foderungen des Sittengesetzes. Man ist daher ganz geneigt, da Sittlichkeit anzunehmen, wo Anmuth anzutreffen ist, weil man diese als Folge von jener ansieht, und schließt von der wahrgenommenen Wirkung auf die vorhergegangene Ursache.

Um also einen Menschen darzustellen, der als Kunstwerk gefallen soll, ist es nicht schlechterdings nothwendig, daß er handelnd, und moralisch richtig handelnd dargestellt werde, sondern es ist genug, daß wir ihm ansehen können, er habe moralisch richtig gehandelt und werde auch künftig so handeln, welches alsdann der Fall, wenn sich Anmuth über sein ganzes Wesen ausgebreitet hat. Nach dieser Idee ist die berühmte Venus zu Florenz gearbeitet. Es ist die Anmuth,

welche

welche den Zauber der höchsten Schönheit über dieses Meisterwerk ausgießt.

So wie aber ein Unterschied zwischen geschlossener und unmittelbarer Erkenntniß ist; so ist auch ein Unterschied in dem Wohlgefallen bemerkbar, welches die vermuthete Sittlichkeit, wie bei der Anmuth, und die wahrgenommene Sittlichkeit, wie bei der Würde der Fall ist, begleitet. Ein Schluß kann trügen, das Auge irrt aber niemals. Nehmen wir daher in einem Kunstwerke Sittlichkeit unmittelbar wahr, so ist das Wohlgefallen weit stärker, als wenn wir nur Gründe haben, sie vorauszusetzen. Unter gleichen Bedingungen also, wird eine Darstellung, welche Würde ausdrückt, stärker gefallen, als die Darstellung der Anmuth.

Es ist aber nicht möglich, Sittlichkeit unmittelbar vor das Auge zu bringen, als unter der Bedingung, daß man einen Menschen leidend, aber mit Ruhe und Selbstbeherrschung leidend, darstelle. Er muß, ferner, an diesem Leiden nicht selbst Schuld seyn, sonst hätte er nicht dem Sittengesetze gemäß gehandelt. Er muß also unschuldig und mit Ruhe leiden. Eine solche Darstellung heißt tragisch. Das Tragische muß daher in der Darstellung, die größte Wirkung thun, welche nur immer von einem Kunstwerke zu erwarten ist, vorausgesetzt, daß auch noch der Künstler seinem Gegenstande die möglichste äußere Schönheit und Annehm-

lichkeit gegeben hat. Alsdann ist der Gipfel der Kunst erreicht, und der Kranz errungen, welchen die Menschheit demjenigen aus ihrer Mitte anzubieten hat, aus dessen Händen eine zweite Schöpfung hervorgehen würde.

Ihr habt ihn errungen, diesen Kranz, Schöpfer Laokoons! „Ich habe gekniet vor dem Werk' eurer Schöpfung: ich habe ihn weinend umfaßt, diesen heiligen Marmor. Schaudern und Wehmuth warf mich nieder zu den Füßen des leidenden Mannes, und Ehrfurcht hielt mich fest an den Boden gefesselt. Aber ein heimliches Sehnen zog meinen Blick wiederholt an dem sprechenden Marmor hinauf, und stillte wieder den Kampf, der meine Adern durchlief. Gebückt verließ ich die Stelle des wehmüthigen Dranges, und leise gieng ich einher nur in mein Innerstes blickend. Um mich her sah ich nichts, aber in meinem Innersten sprach eine leise Stimme unaufhörlich die Worte: Vollendung *)."

„Lao-

*) Man halte der Freundschaft die Anführung dieser Stelle, die aus einem Privatbriefe entlehnt ist, zu gut. Sie ist der Abdruck der wahresten Empfindung eines Menschen, der weit inniger fühlt, als er seine Gefühle schön darstellen kann. — Uebrigens bedurfte es dieses abermaligen Beweises aus Erfahrung nicht, daß Laokoon das vollendetste Kunstwerk, nicht nur unter denen ist, welche ein wohlwollendes Schicksal für die Nachwelt erhalten hat, sondern auch unter allen, welche je aus Meisterhänden hervorgegangen sind; da schon Plinius die Gruppe Laokoons opus omnibus et picturae et statuariae artis prae-

„Laokoon, sagt Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst, ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellet, und die Nerven anziehet, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebet sich durch den beklemmten Odem, und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich, und den Odem in sich zieht, erschöpfet den Unterleib, und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt. Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden, und um Hülfe schreien: denn das väterliche Herz offenbaret sich in den wehmüthigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth, und die gesenkte

praeponendum, nennt, und da die gegebene kurze Theorie der Kunstwerke das außerordentliche Erstaunen, welches jeden ergreift, der sich dem Laokoon nähert, hinlänglich erklären kann. Es sind im Laokoon alle Bedingungen des Wohlgefallens im höchsten Grade, und in möglichster Harmonie vereiniget.

Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischet, welcher mit einer Regung von Unmuth, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe schwülstig macht, und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüssen offenbaret. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Puncte vereiniget, mit großer Weisheit ausgebildet: denn indem der Schmerz die Augenbraunen in die Höhe treibet, so drücket das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlied zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeiget sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wüthenden Bisse ihr Gift ausgießet, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genannt werden. Seine Beine wollen sich erheben, um dem Uebel zu entrinnen; kein Theil ist in Ruhe: ja, die Meiselstreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarreten Haut." — In einer Anmerkung setzt der feinfühlende Mann zu dieser Beschreibung noch hinzu: „Ich habe in einer beglaubten schriftlichen Nachricht gefunden, daß Pabst Julius

lius II. dem Felix von Fredis, welcher den Laokoon in den Bädern des Titus entdeckte, ihm und seinen Söhnen zur Belohnung introitus et portionem gabellae Portae S. Iohannis Lateranensis verliehen habe. Leo X. aber gab diese Einkünfte an die Kirche von S. Johann Lateran zurück, und jenem an deren Stelle officium Scriptoriae Apostolicae, worüber ihm den neunten November 1517 ein Breve ausgefertiget wurde."

So wirkte dieses Meisterwerk selbst zum Vortheil derjenigen, die es doch nur gefunden hatten, und die erfreuete Nachwelt glaubte, den Dank, den sie den Urhebern eines solchen Werkes schuldig war, und nicht mehr erstatten konnte, denjenigen abtragen zu müssen, welche das gütige Schicksal als Werkzeuge zu Entdeckung desselben gebraucht hatte.

Laokoon stellt das personificirte Sittengesetz dar. Er leidet an körperlichen Schmerzen, und leidet mit Standhaftigkeit. Er leidet unverschuldet; er hätte sogar ein besseres Schicksal verdient, denn im Gefühl seiner Vaterpflichten eilte er den von den Schlangen ergriffenen Söhnen zu Hülfe, mußte aber die Erfüllung dieser Pflichten mit dem Tode bezahlen. Seine Söhne ringen im Todeskampf und blicken wehmüthig und um Hülfe bittend an dem Vater hinauf; die Mitempfindung ihres Schmerzes, verbittert sein eigenes Leiden. Aber auch das überwindet er noch, und er stirbt mit Ergebung.

So

So konnte der Künstler, indem er die Sittlichkeit in dem höchsten Momente ihrer Wirksamkeit darstellte, zugleich das Vollkommenste vor unsere Augen bringen, das sich nur darstellen läßt. Und hiemit legte er in sein Werk den Zauber, der alle Jahrhunderte und alle Nationen zu dessen Verehrung hinreißen muß. — Hätte nun der Künstler auch nichts weiter gethan, als daß er die Tugend im Kampfe, und so kämpfend und siegend darstellte, so würde schon diese Darstellung ihn alles Lobes, und großer Bewunderung würdig gemacht haben. Allein er begnügte sich nicht mit bloß richtigem Ausdrucke des Leidens eines Tugendhaften, er goß über sein ganzes Werk, mit dem reifsten Geschmacke auch noch die volle Schaale der Schönheit aus, und foderte durch diese ertheilte äußere Schönheit dem blossen Geschmacke eben den Beifall ab, welchen er der moralischen Urtheilskraft und der über Vollkommenheit richtenden Vernunft abzugewinnen wußte. Denn auch die äußere Schönheit an dieser Gruppe ist unübertrefflich. Die Gruppe giebt, zuerst, durch ihre gefällige pyramidenförmige Gestalt dem Auge einen überaus wohlthuenden Anblick. Es gleitet sanft und wie auf Stufen von der obersten Spitze, die von der Rechten des Vaters, mit welcher er die Schlange gefaßt hat und loßreißen will, gebildet wird, auf den ältern Sohn, welcher sich an die rechte Seite des Vaters schmiegt und ihm bis an die Brust reicht, und von diesem wieder bis zu dem jüngern herab, der an

die

die linke Seite des Vaters geschlossen ist, und dessen Kopf mit der Hüfte des Vaters horizontal steht. Aeußerst schön sind, zweitens, die Krümmungen und die proportionirten Leiber der Schlangen. Ich sehe dabei ab von der Weisheit, welche die meisten Ringe dieser Thiere um die Beine des Vaters und der Kinder legte, wo sie, wie Lessing bemerkt, am wenigsten verdecken und zugleich die Vorstellung von gehemmter Flucht und gänzlicher Unmöglichkeit der Rettung, hervorbringen — denn dies gehört zur Vollkommenheit der Darstellung und wird von dem Verstande beurtheilt; sondern ich rede von den schönen Wendungen, welche diese furchtbaren Thiere machen, von dem Leben, und der Kraft, mit welcher sie überall herumschlüpfen, und die Schlingen, die ihre langen Leiber bilden, fest zusammen ziehen. Dies und noch hundert andere theils offenbare, theils verborgene plastische Schönheiten beweißen, daß der Geschmack dieser Künstler eben so reif war, als ihr moralisches Gefühl fein, und ihr Studium des menschlichen Körpers und der Gesetze seiner Bewegung tief gewesen ist. — Für Annehmlichkeit und den physischen Genuß durch das Auge sorgte der Künstler endlich durch die Wahl der Steinart, welche nicht nur ihrer Härte und Feinheit wegen die beste für den Meisel, sondern auch des gefälligen Weißes wegen für das Auge gar willkommen ist.

Dies ist es, was sich von dem Gebiete der Kunst im allgemeinen sagen, und aus Principien rechtfertigen

läßt,

läßt, und was zugleich eine Eintheilung der Kunstwerke in Werke vom ersten und zweiten Range begründet. Mehr läßt sich über diese Materie hier nicht anführen, wenn der Vortrag nicht zu allgemein und abstract werden soll. Es wird sich aber bei Bestimmung des Gebietes jeder einzelnen Kunst Veranlassung finden, die bisher vorgetragenen Ideen zu beleuchten, näher zu bestimmen, und auf conkrete Fälle anzuwenden. Diese Grenzbestimmung der Künste ist der Gegenstand der nächstfolgenden Betrachtung.

3.

Eintheilung der Künste, und von dem Gebiete und den Grenzen jeder einzelnen Kunst.

Man kann die Kunst nicht in verschiedene Künste eintheilen, wenn man bloß auf das Wesentliche, d. h. auf das sieht, was die Kunst zur Kunst macht. Da ist sie die Geschicklichkeit Werke, welche gefallen, hervorzubringen, und solche Werke bringt in der That eine jede der sogenannten einzelnen Künste hervor. Die Werke des Praxiteles gefallen, die Werke Homers gefallen, so wie Coreggio und Händel uns gefallende Werke hinterlassen haben.

Es muß also auf etwas zufälliges gesehen werden, wenn man von verschiedenen Künsten spricht, und ein Princip suchet, nach welchen sich theils die vorhandenen Künste eintheilen lassen, und aus welchem sich, anderntheils, auch ergeben muß, ob

wohl

wohl noch Künste erfunden werden können, welche in etwas wesentlichem von den bereits vorhandenen verschieden wären. Solcher Eintheilungspuncte kann es nun mehrere geben.

Ich wähle denjenigen, der zu meiner gegenwärtigen Absicht der brauchbarste ist, und sehe auf die Mittel, deren sich der Künstler bedient, wenn er das Werk, so wie es in seinem Kopfe ist, uns Andern mittheilen will. Dies ist bekanntlich der Eintheilungsgrund, welchen Mendelssohn angenommen hat. Er scheint mir in mehrerer Rücksicht sehr fruchtbar zu seyn, und ist auch um deswillen hier der bequemste, weil er zugleich das Gebiet jeder besonderen Kunst begrenzet. Denn jede besondere Kunst kann das darstellen, was, erstlich, die Kunst überhaupt darstellen kann, und, zweitens, was ihr die Mittel, die ihr zu Gebote stehn, darzustellen erlauben.

Doch halte ich für gut, die Künste zuerst in zwei Klassen zu bringen, bei welcher Eintheilung ich auf den Gegenstand sehe, welcher dargestellt wird. Der Gegenstand ist nemlich entweder ein Gefühl, mithin ein Gegenstand, der sich auf keine Weise außer uns darstellen läßt, sondern nur in uns hervorgebracht werden kann, oder er ist ein solcher, der sich an Körpern vorstellen, und also außer uns darstellen läßt, ob es gleich nicht nöthig ist, daß er nur an Körpern dargestellt werde.

Die

Die Künste, welche bloß Gefühle und durchaus nichts anders als Gefühle darstellen, heißen lyrische Künste; die aber, welche Vorstellungen erregen, die sich auch an Körpern ausdrücken lassen, heißen didaktische Künste. Die Vorstellungen sind entweder einzelne Vorstellungen, oder Gedankenreihen, oder Begebenheiten.

Es giebt also folgende Künste:

I. Lyrische:
- Musik,
- Gartenkunst,
- Lyrische Dichtkunst.

II. Didaktische:
- Bildhauerkunst,
- Malerei,
- Baukunst,
- Didaktische Dichtkunst,
- Tanzkunst,
- Dramatische Dichtkunst,
- Epische Dichtkunst.

Die drei erstern unter der Rubrik der didaktischen genannten Künste stellen einzelne Vorstellungen, und zwar Ideen dar. Ein Haus, als Kunstwerk ist die Darstellung der Idee einer vollkommenen Wohnung für Menschen. Malerkunst und Bildhauerkunst können sehr viele Ideen darstellen, z. B. Großmuth, Ergebung, Liebe, Jugend, Schönheit, Alter, u. dgl. Bloß die didaktische Dichtkunst kann innerlich verbun-

dene

dene Vorstellungen, d. h. Gedankenreihen oder ein Raisonnement schön darstellen. Sie ist nur der schönen Darstellung wegen Kunst, und hat um deswillen Freiheiten, welche der bloß wissenschaftliche Vortrag nicht hat, der ein Raisonnement bloß deutlich, nicht aber deutlich und schön mittheilen soll. Begebenheiten aber, oder äußerlich verbundene Vorstellungen, stellen die drei letztgenannten Künste schön dar.

Es liegt aber viel daran, ob eine Kunst unter die Rubrik der lyrischen, oder unter die Rubrik der didaktischen gehöre. In dem erstern Falle wird die Vollkommenheit der Kunstwerke nach den Gesetzen des Gefühlvermögens, in dem zweiten wird sie nach Regeln beurtheilt, welche aus der Beschaffenheit der dargestellten Gegenstände genommen sind.

Ich will dies mit einem Beispiele aus Ramlers Oden erläutern.

Auf ein Geschütz.

O du, dem glühend Eisen, donnernd Feuer
Aus ofnem Aetnaschlunde flammt,
Die frommen Dichter zu zerschmettern, Ungeheuer,
Das aus der Hölle stammt!

Wer zur Verheerung blühender Geschlechter
Dich an das Sonnenlicht gebracht,
Hat ohne Reue seine Mutter, seine Töchter
Frohlockend umgebracht.

Ganz nahe war ich schon dem Styx, ganz nahe
Dem Giftgeschwollnen Cerberus:
Ich hörte schon das Rad Ixions rasseln, sahe
Die Brut des Danaus,

Verdammt zum Spott bei bodenlosen Fässern,
Und Minos Antlitz und das Feld
Elysiens: den großen Ahnherrn eines größern
Urenkels und sein Zelt

Voll tapfrer Brennen sah ich: ihre Lieder,
Ihr Fest bei jedem Freudenmal
Ist Er, der wider sechs Monarchen ficht und wider
Satrapen ohne Zahl.

Schon sang ich seine jüngste That, wie brausend
Ein Meer von Feinden ihn umfing,
Er aber seinen Weg hindurch auf zehen tausend
Zertretnen Schedeln ging.

Alcäus würde jetzt mein Lied beneiden;
Schon sah ich Cäsarn lauschend nahn,
Mit ihm den weisen Antonin und den von beiden
Gefeirten Julian.

Allein Merkur stand neben mir und wandte
Durch seinen wunderbaren Stab
Den Ball, der mich ins Reich der Nacht zu schleudern brannte,
Von meinen Schläfen ab.

Denn ich soll noch die Laute stärker schlagen,
Wann er durch Weihrauchwolken zeucht,
Die Kriegesfurie gefesselt an dem Wagen
Des Ueberwinders keucht;

Wann er auf einem Throne von Trophäen,
Rund um sich her der Künste Kranz,
Und wir im Musentempel seine Siege sehen,
Versteckt in Spiel und Tanz;

Wann er, ein Gott Osir! durch unsre Fluren
Im seligsten Triumphe fährt,
Indeß der Ueberfluß auf jede seiner Spuren
Ein ganzes Füllhorn leerte.

Hr.

Hr. Professor Engel, welcher diese Ode als Beispiel in seinen vortrefflichen Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten aufgenommen hat, fragt nach dem Gesetze, welches in derselben den Ideengang des Dichters leitete *), da die Gedanken nicht so aufeinander folgen, wie in dem didaktischen, in dem pragmatischen Gedichte, u. s. w. und glaubt, die Phantasie sey es, welche die Gedanken nach ihrem bekannten Gesetze verbunden habe. — Ich bin mit diesem geistreichen Kunstrichter darinn einverstanden, daß allerdings ein Gesetz gesucht werden müsse, nach welchem auch in den lyrischen Gedichten die Ideen zusammen gehören, ich kann aber nicht glauben, daß das Gesetz der Ideenassociation diesen Zusammenhang hier begründe, oder in der Ode überhaupt begründen dürfe. Das Gesetz der Ideenverbindung fügt die Gedanken gar seltsam an einander, und wir würden es einem Dichter nicht Dank wissen, wenn er keine andere Ordnung in seine Darstellung zu bringen wüßte, als diejenige, nach welcher seine Phantasie die Vorstellungen verknüpfte. Er würde nicht zu dichten, sondern zu rasen scheinen, denn nur die Wahnsinnigen geben uns ihre Gedanken bloß nach dem Gesetze der Ideenassociation verbunden. Wir müssen uns daher nach einem andern Gesetze umsehen, nach welchem der lyrische Dichter seine Gedanken entweder wirklich verknüpft hat, oder sie doch hätte ver-

*) S. 281. 282.

knüpfen können, vielleicht auch sollen, und dies ist das Gesetz, das in der gesammten lyrischen Kunst herrscht, daß die Folge der Gedanken von den Gefühlen abhängt, welche diese Gedanken in dem Leser erwecken.

Ich will dieses Gesetz auf diese Ode anwenden.

Freude ist der Charakter derselben. Er ist in den vier letzten Stanzen sehr hervorstechend geschildert; der Dichter freute sich seiner Rettung aus einer Lebensgefahr, und will dem Leser seine Freude mittheilen. Er wählt zu diesem Zwecke Bilder, die nothwendig das Gefühl von Freude rege machen. Er führt an, wie er die Friedensfeier Deutschlands, die Siege des großen Königes besingen will. Wer fühlt nicht Freude in sich, wenn er an diese Gegenstände denkt?

Freude sollte also das Gefühl seyn, in welchem der Dichter seinen Leser verlassen wollte. Damit legte er sich das Gesetz auf, den Leser durch lauter hiezu dienliche Vorstellungen zu bestimmen. Er beginnt mit Schilderung einer Schreckensscene. Sehr zweckmäßig. Das reißt den Leser nicht nur aus seiner Gleichgültigkeit, und macht ihn aufmerksam auf das, was folgen wird, sondern der Schrecken ist auch sehr geschickt auf die Freude vorzubereiten, weil schon das Vorübergehen des Schreckens wohl thut, und überhaupt der Contrast ein Mittel ist, gewisse Gefühle desto sicherer hervorzubringen. — Von diesem Schrecken nun, in welchen der Leser gesetzt war, mußte er

durch

durch schickliche Zwischenvorstellungen und dadurch erregte Gefühle in das Gefühl der Freude übergeführt werden. Dies ist die Regel, nach welcher der Dichter die Bilder zu wählen hatte, die er dem Leser vor die Gedanken bringt. Es mußten Vorstellungen seyn, welche ein von Schrecken und Freude zusammengesetztes Gefühl in ihm hervorbrachten, und was der Dichter wählte — theils fürchterliche, theils feierliche Scenen aus dem Orkus — ist, der Art nach, ganz vortrefflich, wenn es nur, dem Grade der Wirkung nach, nicht etwas zu schwach wäre, denn, erstlich, schrecken uns diese Scenen aus der Unterwelt nicht mehr, weil wir nicht mehr an sie glauben, und weil sie schon zu oft von den Dichtern gebraucht worden sind, und aus eben dem Grunde hat, zweitens, auch der Gesang der Thaten Friedrichs in der Unterwelt nicht das Feierliche und Wunderbare für uns, in welches der Dichter seine Leser durch die Erwähnung jener Scenen bringen wollte.

Uebergang von einem Gefühle zu einem andern durch dazu schickliche Vorstellungen zu bewirken ist also das Gesetz, nach welchem der Zusammenhang in der Darstellung eines lyrischen Kunstwerkes beurtheilt werden muß, und jede Vorstellung, jede Schilderung, jede Erinnerung ist gut, wenn sie zu diesem Zwecke dient. — Daher kömmt es, daß in einem lyrischen Gedichte oft so viel heterogene Gegenstände vorkommen, daß die Bilder, die Gegenstände, so gehäuft werden, und

daß nichts von dem allen ausgemalt, und dem Leser vollständig vor Augen gebracht wird. Die bloße Erwähnung ist hinreichend. Man darf Alexandern nur nennen, so bemächtigt sich des Lesers ein hohes Gefühl, man darf nur die Namen Demosthenes und Cicero aussprechen, so stellt man sich eine große Versammlung, geleitet von dem Willen eines Einzigen Patrioten vor, und in unserer Brust regt sich das Gefühl von Bewunderung.

Soll also — um wieder auf den Punct zu kommen, den ich durch ein Exempel erläutern wollte, — ein Kunstwerk aus der lyrischen Gattung beurtheilt werden, so ist die angeführte Regel, nach welcher sich Gefühle erzeugen und schattiren, zum Grund zu legen, und was der Dichter dem Leser vor die Seele gebracht hat, nach dieser Regel zu prüfen. Soll aber ein didaktisches Kunstwerk beurtheilt werden, so wird die Regel zu dieser Beurtheilung aus der Beschaffenheit des Gegenstandes hergenommen. Wäre die angeführte Ode z. B. ein beschreibendes Gedicht, so wäre sie (in Rücksicht ihrer Vollkommenheit) gut, wenn der Leser richtige und vollständige Vorstellungen von den aufgeführten Gegenständen erhielte. Ob dies nun der Fall wäre, das müßte sich finden, wenn man Acht hat, was der Gegenstand ist, und was der Dichter von demselben angeführt oder nicht angeführt hat. Diese Ode würde als beschreibendes Gedicht sehr unvollkommen seyn, denn es sind der Gegenstände so viele aufgeführt, und sie sind nur so im

Vor-

Vorübergehen berührt, daß dem Leser am Ende der Ode kein einziger derselben klar und deutlich vor Augen ist. Dies ist aber auch nicht nöthig, und der Dichter hat als lyrischer Künstler seinen Zweck erreicht, wenn der Leser ein Gefühl in sich wahrnimmt, wie es der Dichter in ihm hervorbringen wollte.

A.

Von den Werken der Tonkunst.

Tonkunst oder Musik ist die Kunst, durch Töne bestimmte Gefühle in den Zuhörern hervorzubringen. Bestimmte Gefühle heißen diejenigen, welche der Tonkünstler sich vornimmt in den Zuhörern hervorzubringen. Z. B. eine gewisse Art von Freude, oder Schwermuth u. s. w.

Als schöner Künstler begnügt sich der Tonkünstler nicht bloß mit Hervorbringung dieser Gefühle, sondern er bringt sie auf eine solche Art hervor, daß die Erregung derselben alle Gemüthskräfte des Menschen angemessen beschäftiget, d. h. seine Art Gefühle zu erwecken ist schön. Gesetzt er wählte daher auch eine nicht ganz willkommene Art von Gefühlen, etwa die Schwermuth, so wird der Zuhörer, ungeachtet des Unangenehmen, welches dieses Gefühl hat, sich von dem Tonkünstler doch gerne in dasselbe versetzen lassen, denn unter der Weisheit des Künstlers wird selbst das Unangenehme ein Gegenstand des Wohlgefallens. Die Form eines Kunst-

werks, d. h. die Art und Weise, wie es vor die Seele des Zuschauers oder des Zuhörers gebracht wird, vergütet, wie gesagt, alles, was in dem Gegenstande an sich vielleicht mißfällig wäre; nur die Unvollkommenheit des Gegenstandes kann sie nicht ersetzen.

Denn, um in ein gewisses Gefühl versetzt zu werden, ist gerade keine Tonkunst nöthig. Die Nachricht von dem Absterben eines geliebten Freundes, ein empfindlicher Verlust am Vermögen, und hundert andere traurige Begebenheiten, machen uns wehmüthig genug; so wie, im Gegentheil, die Vermehrung unsres Einkommens, Anerkennung unsrer Verdienste und andere Ereignisse, uns froh machen. Allein diese Gefühle sind nicht zugleich schön; und es ist schon eiu beträchtlicher Unterschied zwischen einem angenehmen aber nicht schönen; ein noch größerer aber zwischen einem unangenehmen aber schönen Gefühl.

Alles was schön ist, heißt ästhetisch, in der gewöhnlichen Bedeutung des letztern Wortes. Da nun der Künstler, wenn er als Künstler irgend etwas schildern will, diesem eine Form geben, d. h. dieses auf eine Art schildern muß, die sich in der Wirklichkeit selten oder nie findet, so kann man sagen, er idealisire das, was er schildert, und das Geschilderte kann deswegen eine Idee heißen. Es kömmt hiebei nicht darauf an, ob das Geschilderte eine Begebenheit, oder eine Wahrheit, oder eine einzelne Vorstellung, oder ein Gefühl ist. Man kann daher das, was der Künstler als schöner Künstler schildert,

eine

eine ästhetische Idee, d. h. eine schöne Darstellung irgend eines Gegenstandes nennen.

So wird also ein Gefühl, sobald es von dem lyrischen Künstler dargestellt wird, eine ästhetische Idee, so wie eine wirklich vorgefallene Begebenheit, wenn sie von dem Dichter (in einer Epoque) erzählt, oder auf das Theater gebracht wird, ebenfalls den Namen einer ästhetischen Idee erhält. Alles, was der Künstler darstellt, unterscheidet sich daher durch Schönheit von dem, was die Wirklichkeit hervorbringt, und da die Schönheit sich gemeiniglich als das Geistvolle ankündigt, so kann man auch sagen, der Künstler mache aus einem wirklichen Dinge, durch kunstmäßige Behandlung desselben, ein geistvolles Product, und das Kunstmäßige bestehe an der Darstellung darinne, daß aus etwas Gemeinem etwas Geistvolles werde. — Es können daher die Ausdrücke: Schönheit, Geist, Geistvoll, ästhetische Idee, einer statt des andern gebraucht werden.

Noch ist wegen einiger andern Ausdrücke etwas anzumerken. Man sagt gewöhnlich, der Tonkünstler bringe ein Gefühl in dem Zuhörer hervor, oder er erwecke, er errege das Gefühl. Man kann aber auch sagen, der Tonkünstler stelle das Gefühl dar, er schildere, er male es. Alle diese Ausdrücke sind richtig, nur sind sie nicht aus einerlei Standpunct gewählt. Bei den erstern sieht man mehr auf das, was in dem Zuhörer bewirkt wird, bei den letztern mehr auf das, was der Ton-

künstler thut. Man kann daher mit gleichem Rechte sagen, der Tonkünstler stelle ein Gefühl dar, als, er bringe ein Gefühl hervor. In der Musik und in den lyrischen Künsten ist der letztere Ausdruck gebräuchlicher; in den plastischen Künsten aber kömmt der erstere mehr vor.

Es ist indessen eben so gewiß, daß der plastische Künstler eine Vorstellung in dem Zuschauer hervorbringt oder erweckt, und der lyrische ein Gefühl darstellt oder malt, als es gewiß ist, daß der letztere ein Gefühl erweckt, und der erstere eine Vorstellung darstellt. —

Es ist eine Erfahrung, die schon seit einigen tausend Jahren gemacht worden ist, und wiederholt werden kann, so oft es nöthig seyn sollte, daß auf einander folgende, oder zusammen stimmende Töne ein Gefühl in dem Zuhörer hervorbringen. Die Aufeinanderfolge der Töne heißt Melodie, der Zusammenklang derselben Harmonie. Man kann also, kurz, sagen, daß Melodie und Harmonie Gefühle in dem Zuhörer erwecken. Der Tonkünstler nun, welcher hierüber Erfahrungen gesammelt hat, weiß, was er für Melodien oder für Harmonien zu wählen hat, um den Zuhörer in dieses oder jenes Gefühl zu versetzen. Was also der Tonkünstler schildert, oder was er — die Sache von einer andern Seite betrachtet — hervorbringt, das sind Gefühle. Dies kann er ganz gewiß, wenn er seine Kunst versteht; ob er auch andere Gegenstände schil-

dern

dern kann, das wird sich späterhin am besten erör-tern lassen.

Da der Tonkünstler schöner Künstler ist, so muß er die Gefühle nicht nur schön schildern, son-dern seine Darstellung muß auch überhaupt alle er-forderlichen Momente des Wohlgefallens in sich ver-einigen. Man kann daher mit Recht fragen, auf welche Art ein Tonstück angenehm werde, wor-inn die äußere Schönheit desselben bestehe, und was zur Vollkommenheit und zur Sitt-lichkeit desselben zu rechnen sey.

Schon ein einzelner Ton läßt uns nicht gleich-gültig, wenn er nur hinlänglich auf uns wirkt, und wir Muse genug haben, auf die Veränderung zu merken, welche er in uns hervorbringt. Die hohen Töne haben etwas lustiges, die tiefen etwas ernsthaf-tes. Ein reiner Ton thut uns wohl, ein schwanken-der, ein Zwitterton ist höchst unangenehm. Ein star-ker Ton muntert auf und macht kühn und entschlos-sen, ein schwacher schläfert ein, und bringt oder er-hält das Gemüth in Ruhe. — Diese Veränderun-gen bringt aber der Ton durch die Erschütterung der Nerven hervor, und es ist durchaus bloß physischer Genuß, was auf diese Art dargeboten und angenom-men wird. Man kann daher die Eindrücke von ho-hen oder tiefen, starken oder schwachen Tönen mit dem Eindrucke vergleichen, der uns durch die Finger von der Oberfläche der Körper, oder vermittelst der Augen, von den Farben, zugeführt wird. Die Baß-

töne

töne sind wie die dunkeln Farben, die Discanttöne sind das Rosenroth, das Blaßblaue und Blaßgelbe, Tenor und Alt sind wie die Mittelfarben, grün, hellblau, dunkelblau u. s. w. Die Baßtöne sind rauh, wie Wollenzeug, die Discanttöne glatt wie Taffet.

Angenehm wird also ein Tonstück seyn, wenn es sich größtentheils in den mittleren Octaven aufhält; wenn die angenehm tönenden Instrumente, zu welchen vorzüglich die Viole, das Violoncello, die Flöte, das Bassethorn und Waldhorn gehört — so viel als möglich spielen; wenn in der Melodie keine Sprünge, in der Hyrmonie keine Härten vorkommen; wenn Forte und Piano nicht schnell abwechseln, sondern durch crescendo und decrescendo mit einander verbunden werden. Dieses alles, so wichtig es auch ist, gehört doch nur zur Annehmlichkeit eines musikalischen Kunstwerkes, und ist an und für sich das Schöne noch nicht. Es kann daher eine Musik die angegebenen Eigenschaften im höchsten Grade haben, und dabei sehr geistlos und langweilig seyn. Es kann aber auch, im Gegentheil, das geistvollste und kräftigste Stück den Fehler haben, daß es die Ohren nicht ergötzt, sondern angreift und erschüttert, und also eine ästhetische Unvollkommenheit hat, welche ihm den Zutritt zu den völlig gelungenen Kunstwerken verschließt.

Die Vernachlässigung der Annehmlichkeit ist um so unverzeihlicher, wenn das Tonstück zu Begleitung einer Singstimme verfertiget ist; denn es fällt selbst

dem

dem geübtesten Sänger nichts so schwer, als große Sprünge in den Tönen, und ungewöhnliche Intervallen. Die menschliche Stimme scheint von Natur eingerichtet zu seyn, die Componisten zu lehren, was dem Ohre angenehm sey oder nicht, und unsere Kritiker thun ganz recht daran, wenn sie die schweren Melodien und die paradoxen Fälle, selbst an einem Manne von Mozarts Vollkommenheit tadeln.

Indessen vergesse man nicht, daß die Annehmlichkeit die unterste Bedingung bei dem Wohlgefallen an Kunstwerken ist, daß eine Abweichung von dem einfachen und ganz natürlichen schon ziemlich groß seyn muß, ehe sie mißfällt, und daß der Künstler, was er dem Ohre schuldig bleibt, dem inneren Sinn auf tausendfache Art wieder ersetzen kann: daß, ferner, gerade eine Unterbrechung im Genusse des Angenehmen, oft das Mittel ist, die Seele auf höhere Schönheiten aufmerksam zu machen, und daß jeder Mann von Geschmack, gerne einen einzelnen Genuß fahren läßt, wenn dies die Bedingung ist, daß der Eindruck vom Ganzen dadurch gesichert oder verstärkt werde.

Zuweilen macht nun das Angenehme in einem Tonstücke zugleich auch die äußere Schönheit desselben aus. Alsdann nemlich, wenn das Gefühl, welches geschildert wird, von der sanftern und stilleren Art ist. Gefühle der Sehnsucht, süßer Liebe, des stillen Schmerzes u. dgl. können in keinen andern als in leichten Melodien und einfachen Harmonien

monien vorgetragen werden. Was daher an einem Adagio angenehm ist, das ist auch schön an demselben.

Dies ist indessen nur zuweilen der Fall. Ein starker Affect wie der Zorn, die Furcht, die Verzweiflung u. dgl. kann nicht in leichten Melodien ausgedrückt werden. Hier müssen Töne übersprungen, Octaven gemacht, und kühne Harmonien angebracht werden. Da ist die Schönheit der Darstellung etwas ganz anderes, als die Annehmlichkeit derselben, und es würde eben so zweckwidrig seyn, wenn man die genannten Affecte in sanften Melodien wollte ausbrechen lassen, als wenn man den vorgesetzten Fuß des kühnen Apollo nach der Direction der Schönheitslinie hätte anbringen wollen. Die Annehmlichkeit weicht hier zurück, und hat nichts weiter zu fordern, als daß sie nur nicht gar verletzt werde. Etwas weniges wehe darf ihr geschehen, denn sie ist nur Annehmlichkeit.

Was die äußere Schönheit der Darstellung eines Gefühls durch Töne sey, läßt sich nur in seinen Wirkungen angeben. Denn man kann, was schön ist, nicht auf einen Begriff bringen, wie schon öfter ist erinnert worden. Wenn aber der Zuhörer weiß, was für ein Gefühl er am Schlusse der Musik hat; wenn es ihm ist, als könnte er Andern mit einem einzigen Worte sagen was er fühlt; wenn die Töne ihm als eine Rede vorgekommen sind, die an ihn gerichtet war, und die er verstand; wenn er dies-

ses Gefühl, genau so wie diesmal, schon oft gehabt zu haben glaubt: so hat der Künstler seine Absicht erreicht. Dann hat er das Gefühl durch die an einander gereiheten Abstufungen geführt, die mit der Wellenlinie am besten verglichen werden können; dann hat er mehr gethan, als die Natur selbst thut, er hat nicht nur ein bestimmtes Gefühl in seinem Zuhörer erweckt, sondern die Art, wie es erweckt wurde, ist selbst ein zweckmäßiger Gegenstand für das Gemüthsvermögen, welches die Schilderung aufnahm. Das heißt mit andern Worten, es ist in dem Zuhörer ein schönes Gefühl erweckt worden: der Künstler hat das Gefühl, welches er schildern wollte, schön geschildert.

Was die Vollkommenheit eines Tonstücks betrifft, so muß die Vollkommenheit des geschilderten Gefühles von der Vollkommenheit der Schilderung unterschieden werden. Die letztere heißt auch die Richtigkeit; es kömmt nemlich alsdann darauf an, ob der Tonkünstler ein Gefühl so dargestellt hat, wie es seiner Natur nach dargestellt werden muß. — Zuerst aber von der Vollkommenheit der Gefühle selbst.

Jedes Gefühl ist in seiner Art vollkommen, wenn es bestimmt und lebhaft genug ist. Wer den Verlust eines geliebten Bruders betrauert, der hat gewiß ein sehr vollkommenes Gefühl, denn er wird wissen, was Traurigkeit ist. So wenig aber irgend ein Wesen der Außenwelt ganz vollkommen ist, ob

es

es gleich in seiner Art sehr vollkommen seyn kann; so wenig ist auch ein Gefühl an sich selbst ganz vollkommen. Es kann daher auch das Wohlgefallen nicht in uns erregen, welches von dem Ganz Vollkommenen erweckt wird, und welches nur ein Gegenstand erwecken muß, der zu einem Kunstwerke des ersten Ranges geeignet seyn soll. Giebt es daher an irgend einem Gefühle nicht etwas ganz vollkommenes; so sind die Werke der Tonkunst ihrer Natur nach nicht im Stande, Kunstwerke des ersten Ranges zu werden.

Dies ist nun allerdings zu befürchten. Wir haben bei einer andern Gelegenheit gesehen, daß absolute Vollkommenheit nichts anders als Sittlichkeit sey. Nun besteht aber die Sittlichkeit nicht im Fühlen, sondern im Handeln und in der Gesinnung; folglich kann man noch zweifeln, ob es unter den Gefühlen etwas absolut vollkommenes gebe, oder, es ist vielmehr ganz gewiß, daß ein Gefühl, es sey welches es wolle, nie etwas absolut vollkommenes seyn kann.

Allein das absolut Vollkommene, d. h. die sittliche Gesinnung erweckt ein Gefühl in uns, nemlich das Gefühl der Achtung. Nichts in der Welt kann dieses Mittelding zwischen angenehmen und unangenehmen Gefühl so bestimmt und deutlich hervorbringen, als die sittliche Gesinnung. Es wird daher gleichsam als ein Pertinenzstück der Sittlichkeit selbst angesehen, und die künstliche Hervorbringung dieses

Ge-

Gefühls muß nach dem Gesetze der Ideenverbindung den Gedanken an Sittlichkeit in dem Zuhörer erwecken, und daher gleichsam eine Darstellung der Sittlichkeit selbst scheinen. Es können also um dieser genauen Verwandtschaft des Gefühles der Achtung mit der Idee der Sittlichkeit willen, doch diejenigen Tonstücke als Kunstwerke vom ersten Rang angesehen werden, in welchen das Gefühl der Achtung dargestellt ist, wenn übrigens der Meister gethan hat, was einem Meister in der Kunst zukömmt. Und es ist mithin möglich, auch in Werken der Tonkunst absolute Vollkommenheit und Sittlichkeit anzubringen, und diese Momente des Wohlgefallens auch in denselben zu finden und besonders vorzustellen.

Die Vollkommenheit der Schilderung der Gefühle, — das zweite, worauf wir bei Nachfrage nach der Vollkommenheit eines musikalischen Werkes zu sehen haben — besteht darinn, daß der Tonkünstler das Gefühl wirklich und vollständig in dem Zuhörer hervorbringt, welches er hervorzubringen beschlossen hat. Daß er also seine Zuhörer fröhlich mache, wenn er sich vorgenommen hat, Freude hervorzubringen. Daß er gerade die Art von Freude in ihnen errege, die er erregen will. Eine Foderung, die schwer zu erfüllen ist, zu deren Erfüllung es aber dem Manne von Genie nicht an Mitteln, und dem beobachtenden Künstler nicht an den nöthigen Maaßstäben fehlt. Es ist unglaublich, was für Modificationen ein und dasselbe Gefühl leidet, es ist aber den-

noch gewiß, daß es sie leidet, und daß die Beurtheilung zu unterscheiden weiß, ob eine bestimmte Modification eines Gefühls innerhalb der gehörigen Grenze dargestellt worden sey, oder nicht. Die Freude der Liebenden ist Freude, wie es die Freude der Eltern ist. Allein wer beide kennt, wird bald zu unterscheiden wissen, ob die eine oder die andere, oder keine von ihnen, durch ein musikalisches Werk in ihm erregt worden sey, oder nicht.

Sind nun diese Bedingungen zu einem guten Tonstücke alle erfüllt, befindet sich der Zuhörer am Ende des Stücks in dem Gefühle, dessen Hervorbringung Zweck des Künstlers war; ist der Zuhörer während der Execution durch nichts anstößiges irre gemacht worden; hat er nichts vermißt; fühlte er sich von dem Gange des Stückes immer mehr mit fortgezogen: so ist dies ein Beweiß, daß der Künstler verstanden hat, die verschiedenen Momente des Wohlgefallens so mit einander zu verbinden, daß alle Seelenkräfte des Zuhörers in harmonische Schwingungen versetzt wurden, und dem Werke gebühret der Ehrenname eines vollendeten Stückes. Denn es hat auch die innere und höchste Schönheit.

In der Musik gilt nun, wie in allen lyrischen Künsten das Grundgesetz, daß die Verbindung der Töne, der Harmonien, der Abschnitte u. dgl. nach den Gefühlen bestimmt wird, welche durch dieselben geweckt, schattirt oder contrastirt werden. Der Tonkünstler nimmt sich vor, ein gewisses Gefühl zu schil-

dern,

dern; diesem Zwecke muß alles, was er hinschreibt, angemessen werden. Wie der lyrische Dichter den Leser an nichts erinnern darf, was nicht von den Gefühlen begleitet ist, an denen es dem Dichter liegt, so darf auch keine Harmonie, keine Versetzung, keine Periode, ja, kein einzelner Ton und keine Manier vorkommen, welche den Zuhörer nicht tiefer in das bestimmte Gefühl hineinführte.

Diese Regel bestimmt die Einheit nicht nur in dem Ganzen eines musikalischen Werkes, sondern auch die Einheit und Zweckmäßigkeit einzelner Theile dieses Ganzen, der größern Theile sowohl als der kleineren. Ich kann mich, um ein Beispiel anzuführen, auf ein Meisterwerk berufen, welches das deutsche musikalische Publicum noch lange beschäftigen, unterhalten und cultiviren wird, wenn dieses in der That das richtige Gefühl und den feinen Geschmack besitzt, den man an ihm voraussetzen sollte, weil dieses Werk so allgemein gefallen hat. Es ist die Zauberflöte von Mozart. Ein Werk, welches — wenn die Beurtheilung auf das Ganze gerichtet wird — nicht nur die übrigen Werke dieses Meisters, sondern auch andere berühmte Opern weit hinter sich läßt. — In diesem Werke herrscht durchaus Ein Hauptgefühl, das Gefühl des ruhigen aber ununterbrochenen Hinstrebens an das Ziel, und ruhige Freude bei Erreichung desselben. Ein äußerst moralisches Gefühl, ja man kann sagen, die Sittlichkeit

selbst, so weit sie sich in einem Gefühle abspiegeln kann. Dieses Hauptgefühl ist durch die Ausdrücke von Ergebung in Widerwärtigkeiten, des ruhigen aber kraftvollen und unablässigen Kampfes mit den Widerwärtigkeiten, vortrefflich schattirt, und mit andern Gefühlen, z. B. mit dem Ausbruche wilder Freude und unzweckmäßigen Ringens, mit Schilderung unedler Lust und verbotener Wünsche auf das vollständigste contrastirt. Dabei sind aber alle die verwandten und zur Hebung des Hauptgefühles dienenden Gefühle, bei aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darstellung, doch so geschildert, daß sie nie den Haupteindruck in dem Zuhörer verlöschen, sondern immer nur auf die Hauptsache hinweisen und gleichsam eine Sehnsucht nach derselben hervorbringen. — Der Eindruck, den das Ganze hervorbringt und hinterläßt, ist in dem Andante, mit welchem die Ouvertüre beginnt, vollständig, aber in wenigen Akkorden angekündigt, und in der darauf folgenden Fuge etwas mehr auseinander gesetzt.

Dieses Meisterwerk ist daher vollkommen geeignet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben, denn, was die Erfindung oder die Idee dieser Oper betrift, so ist sie unverbesserlich. Das Gefühl, dessen Schilderung, wie gesagt, das Thema des Ganzen ausmacht, ist sittlich im hohen Grade, ist etwas sehr vollkommenes, und ist auch in einer sehr vollkommenen Darstellung ausgeführt worden. Das Stück

erfüllt

erfüllt also die Foderungen der moralischen Urtheilskraft und der vergleichenden Vernunft. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohres ist durch Abwechslung jeder Art gesorgt. Die äußere Schönheit des Ganzen aber besteht zum Theil eben darinn, worinne die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird sie durch die immer wachsende Theilnahme und die immer bestimmtere und hervorstechendere Zeichnung des Hauptgefühles erreicht.

Was dem Künstler im Ganzen so wohl gelungen ist, das hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleinern Stücke so wie die größern behaupten eine Einheit der Darstellung, die zur Bewunderung hinreißt. Und was noch mehr ist, man kann in Beurtheilung dieser Stücke nie übersehen, daß sie nur Theile eines Ganzen sind, so geschickt weisen sie immerdar auf die Hauptsache hin, und so richtig ist die Schattirung der einzelnen Parthien in die Schattirung des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, ein Chor heraus, wo man will, es hat einen edlen, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, ist eine gemilderte Farbe, und die Freude, die es haucht, ist der stillen Freude des Weisen verwandt. Allerdings mehr oder weniger, wie es der Zweck erfoderte, denn die untergeordneten Personen durften nicht so edel empfinden als die Hauptpersonen; allein der Ausbruch des Gefühles ist selbst bei den ersteren gleichsam durch die Verbindung, in welcher sie stehen, geadelt, und der Schauspieler, der den Monostatos oder Pa-

pageno spielt, muß ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Tonkünstler, freilich nur wie mit einem leisen Hauche, über dieselbe zu verbreiten gewußt hat.

Diese Einheit in einem großen Ganzen zu beobachten, mag freilich schwer seyn; allein der Ruhm, der das gelungene Bestreben nach dieser Einheit krönt, ist nicht weniger groß. Ueberdem ist dieselbe etwas, worauf das reizbegierige Publicum in der Oper, und überhaupt bei Musiken am seltensten denkt. Kein Wunder, daß Künstler von der gemeinen Sorte, von einer solchen Vollkommenheit der Werke der Tonkunst auch nicht einmal träumen, und, lieber auf Abwechslung und Zeigung ihrer Kräfte in Andante und Vivace bedacht, uns oft so unverständliche Dinge auftischen, daß wir am Ende einer Musik nicht wissen, ob wir eine Harlekinate oder eine Narrheit angehört haben. Denn, daß es nichts zusammenhängendes war, das wissen wir gewiß, ob aber der Zusammenhang vorsätzlich vernachlässigt war, oder ob der Künstler keinen Zusammenhang in seine Phantasieen bringen konnte, darüber nur sind wir mit uns uneinig.

Ich nehme hier mit den geachtetsten Kritikern an, daß die Tonkunst innerhalb ihres Gebietes sey, wenn sie Gefühle darstellt, und daß demnach ihre Werke nach Grundsätzen der lyrischen Kunst beurtheilet werden können. Bei dieser Voraussetzung ist zweierlei zu bemerken; ob nemlich die Tonkunst wirk-

lich

lich lyrische Kunst sey, und, zweitens, ob sie nichts weiter sey als lyrische Kunst, oder ob sie auch andere Gegenstände, als Gefühle, z. B. Naturbegebenheiten, malen könne.

Es fragt sich nemlich zuerst, ob die Werke der Tonkunst bestimmte Schönheiten, oder freie Schönheiten sind. Sind sie nur dieses, so stehen sie mit Laubwerk a la grec, mit Arabesken u. dgl. in einerlei Gattung und Dignität, und können durchaus nicht kritisirt, sondern nur von dem Geschmacke beurtheilt werden. Sind sie aber bestimmte Schönheiten, so giebt es eine Kritik der musikalischen Werke, wie es eine Kritik der Dichterwerke und der Malereien und Bildhauereien giebt. Denn alsdann haben wir eine bestimmte Vorstellung von dem, was der Künstler wollte, und können nicht nur mit dem Geschmacke beurtheilen, ob er seine Absicht schön ausgeführt habe, sondern wir können auch aus Principien beweisen, ob er zweckmäßig und als Mann von Einsicht zu Werke gegangen sey.

Die erstere Voraussetzung scheint dadurch bestätigt zu werden, daß wir so gar wenige — um nicht zu sagen — gar keine ästhetische Beurtheilungen oder Kritiken von Musikwerken haben. Denn wenn ein solches beurtheilt wird, so geschieht es meist nach den Regeln der Tonkunst, d. h. mit andern Worten, entweder nach der musikalischen Grammatik, oder höchstens nach der musikalischen Logik. Wer wird aber dieses für ästhetische Beurtheilungen halten wollen?

Ich gestehe, daß ich dieser Meinung nicht bin, obgleich ein Mann, welchem ich, selbst in ästhetischen Angelegenheiten, das größeste Stimmrecht einräume, obgleich Hr. Kant derselben zugethan zu seyn scheint. Ich sage mit Vorbedacht, daß er es scheine, denn die Stelle *), auf welche ich mich beziehen muß, ist zu kurz, und zu sehr eingeschaltet, als daß man schließen könnte, Hr. Kant habe mehr thun als gelegentlich einen Gedanken äußern wollen. Ich würde vielmehr die Unterlassung der ästhetischen Beurtheilung der Werke der Tonkunst daraus erklären, daß es so gar wenig Männer giebt, welche mit den Geheimnissen und Regeln ihrer Kunst in dem Grade vertraut sind, als eine solche Beurtheilung es fodert, und daß unter denen, die so etwas geben könnten, die wenigsten Lust haben zu schreiben und zu kritisiren. Auch könnte man wohl noch hinzufügen, daß es so wenig Leute giebt, die ein solches Urtheil lesen, auseinander setzen, und verstehen würden. Die laue Aufnahme, welche selbst gute musikalische Zeitschriften finden, die geringe Aufmerksamkeit, welche man sogar den Urtheilen eines Reichardt widmet, bestätigen diese Bemerkung, welche leider, ein Vorwurf für unser Zeit-

 alter

*) S. Cr. der Urth. S. 49. wo von freien Schönheiten die Rede ist, und wo Hr. Kant, nachdem er Laubwerk, Zeichnungen auf Papiertapeten u. dgl. zu diesen gerechnet hat, fortfährt „man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja, die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen."

alter ist, hinlänglich. Man hat entweder gar keinen Sinn für die Beurtheilung eines Werkes der Tonkunst, oder man will es nach der Kunst des reinen Satzes beurtheilt wissen, oder man begnügt sich mit allgemeinen Aeußerungen und mit einem schwebenden und zweideutigen Beifall. Hiezu kömmt noch, daß es in der That wenig musikalische Werke, besonders größere Werke, giebt, welche zu einer ausführlichen bloß ästhetischen Beurtheilung einladen könnten. Die meisten sind das im Großen, was die gewöhnlichen Claviersonaten und Quartette im Kleinen sind. Statt daß sie einen bestimmten Charakter tragen, und in ihren Theilen durch etwas gemeinschaftliches verbunden seyn sollten, ist der erste Theil (das Allegro) lustig, der zweite (das Andante oder Adagio) tändelnd oder schwermüthig, und der dritte (das Finale oder Presto) tobend und ausgelassen, und gewährt den Anblick eines Menschen, der mit raschem Schritt und im Feuer auf uns zugelaufen kömmt, auf Einmal stille steht, und unter Mienenverzerrungen den Kopf hängt, aber plötzlich wieder aufwacht und entweder im Galopp davon läuft, oder vor unsern Augen herumhüpft wie ein Narr.

Das ist indessen gewiß, daß es freie Schönheit unter den Werken der Tonkunst giebt. Die ganz freie Phantasie, die weder Thema noch Absicht hat, und bei welcher man Künstler zuweilen überrascht, wenn ihre Einbildungskraft den Zügeln des Verstandes entläuft, gehört hieher. Auch kann man dazu

die verschiedenen Uebungen der Componisten in Imitation, Versetzungen und überhaupt im Contrapunct rechnen, die eigentlich bloß der Fertigkeit in dem mechanischen und schulmäßigen der Composition wegen vorgenommen werden, wenn es der Zufall verhängt, daß sie schön werden. Denn bei solchen Uebungen ist eigentlich bloß Regelmäßigkeit nach der musikalischen Grammatik die Absicht des Componisten; er macht sein Exercitium, und kann nichts dazu daß aus der Elaboration eine schöne Rede wurde.

Ganz anders ist es mit solchen Imitationen und Kunststücken, wenn sie nicht bloß zur Uebung vorgenommen worden sind, sondern entweder als besondere Compositionen, oder als Theile eines Ganzen vorkommen. Besonders im letztern Falle werden sie nie als freie Schönheiten beurtheilt, sondern man fodert, daß sie etwas bedeuten, daß sie etwas ausdrücken sollen. Man ist alsdann nicht damit zufrieden, daß sie richtig, künstlich und schulgerecht sind, nicht einmal damit, daß sie schön sind, sondern sie müssen auch passen, sie müssen ein Gefühl schildern, müssen es richtig und dem Zwecke angemessen schildern, müssen es nicht über Gebühr ausdehnen u. dgl. So haben z. B. die Imitationen, die Verlegungen und Versetzungen der Hauptstimme im Pastorale ihre Grenzen, und man kann nach Regeln der lyrischen Kunst angeben, ob sie gelungen sind, oder nicht. Dies ist eine ganz andere Beurtheilung, als diejenige, in welcher das Stück als eine bloße Uebung in der Setzkunst,

oder als Zeitvertreib angesehen und entweder nur bloß auf grammatische und logische Richtigkeit oder doch nur zufälliger Weise auf Schönheit dabei Rücksicht genommen wird. Ferner, wer würde wohl zugestehen, daß er über ein großes Stück, z. B. über eine Sinfonie, nicht mehr sagen dürfe, als sich über eine freie Phantasie sagen läßt? Es ist noch keinem Kritiker eingefallen, die letztere einer Kritik zu unterwerfen, die erstern aber werden strenge kritisirt, wenn gleich, leider, nur selten in Schriften.

Daß man also selbst einen bemerkbaren Unterschied zwischen freien und nicht freien Phantasieen annimmt, beweißt schon, daß beide nicht in eine Klasse gehören können, und daß ein Eintheilungspunct vorhanden seyn müsse. Dieser ist aber, nach meinem Dafürhalten, kein anderer, als daß man wahrnimmt, eine nicht freie Phantasie, welche in nichts wesentlichem von einem andern Tonstücke unterschieden ist (denn ob ein solches im Augenblicke des Vortrags erst von dem Künstler erschaffen wird, oder ob es in Noten abgefaßt vor ihm liegt, ist nichts wesentliches) müsse etwas bedeuten, etwas schildern, eine freie Phantasie aber sey ein bloßes, bedeutungsloses Spiel mit Tönen. Hat aber ein Tonstück eine Bedeutung, so zeigt es auf etwas hin, mit welchem es verglichen werden kann, und sogleich mischt sich die Vernunft mit in die Beurtheilung durch Geschmack ein; das Urtheil bleibt kein reines Geschmacksurtheil,

wie

wie bei freien Schönheiten, sondern es wird ein Kunsturtheil, und der Urtheilende kritisirt.

Die Tonkunst giebt also bestimmte Schönheiten, und diese bestimmten Schönheiten sind Gefühle: das heißt mit andern Worten, die Tonkunst ist lyrische Kunst. — Dies läßt sich auch noch aus einem andern Umstande beweisen.

Das Schöne an sich gefällt, das heißt, mit den Psychologen zu reden, das Schöne bringt das Gefühl der Lust hervor, und man könnte in so ferne versucht werden, jede Kunst für eine lyrische zu halten, weil jedes Kunstwerk schön seyn, und also das Gefühl der Lust hervorbringen soll, und eine schöne Arabeske würde mithin, so wie ein schönes Lehrgedicht, ein lyrisches Stück heißen. Allein es ist bei Eintheilung der Künste in lyrische und nicht lyrische, nicht davon die Rede, ob in dem Leser oder Zuhörer das Gefühl der Lust oder Unlust hervorgebracht wird — denn das erstere muß jederzeit geschehen, weil das, was Unlust erregt, nicht schön seyn kann; sondern es kömmt darauf an, an welchen Gegenstand der Künstler die Schönheit gleichsam hängen will, ob dieser Gegenstand ein Gefühl, oder eine Wahrheit, oder eine Begebenheit ist, u. s. w. Hienach ist nun Musik unstreitig lyrische Kunst, und zwar — um zu dem zweiten Theil meiner Betrachtung zu kommen — bloß lyrische Kunst. Das heißt, sie kann nur Gefühle, und keinen andern Gegenstand schön darstellen.

Ich

Ich habe bei dieser Behauptung die berühmtesten Theoristen auf meiner Seite, obgleich die Praxis dagegen ist, denn noch hört man auf Orgeln auf dem Theater und selbst auf dem Claviere Seestürme, Donnerwetter, Jagden und Schlachten aufführen. Ob nun gleich diese Praxis von keinem Gewicht ist, und schwerlich durch die Autorität geschmackvoller Tonsetzer unterstützt werden wird, indem selbst der gründlichere Theil der Tonkünstler das Gebiet des Gefühles als die Grenzen der Musik anerkennt, so erlaube ich mir doch, diesen Punct hier zu berühren, weil sich noch einiges erinnern läßt, was nicht gehörig beachtet, und von einander getrennt worden zu seyn scheint.

Es ist nemlich die Lehre von den sogenannten musikalischen Gemälden, von welchen ich hier spreche, und es betrift die Frage, 1) ob äußere Gegenstände in Tönen vorgestellt werden können, und 2) wenn dieses nicht angehen sollte, wie sich der Tonkünstler, besonders der Operncomponist hiebei zu benehmen habe.

Wer annehmen will, daß die Musik noch etwas andres in dem Zuhörer hervorbringen könne, als Gefühle, der hat seinen Satz zu beweisen. Daß durch Töne, Gefühle erregt werden, das braucht keines Beweises, denn es ist ein Grundgesetz durch die ganze thierische Natur. Die Thiere klagen und seufzen in Tönen, sie warnen und freuen sich in Tönen. Beides wird von den Thieren ihrer Gattung verstanden. Die Warnung der Bruthenne macht die Jungen vorsichtig.

sichtig, der wachthabende Affe setzt mit seinem pfeifenden Tone seine Cammeraden in Furcht, und das blökende Lamm lockt seine mitleidige Mutter herbei. Auch der säugende Mensch weckt mit seiner Stimme Gefühle in der mütterlichen Brust, und bindet die Mutter durch unarticulirtes Geschrei an sich. Die Töne bilden daher eine Sprache, welche durchaus nicht von Menschen erfunden, sondern durch eine wohlthätige Natureinrichtung vorhanden ist.

Nie aber kann durch Töne eine Vorstellung von einem Gegenstande geweckt werden. Auch dies beweißt die Erfahrung. Man führe einen Ununterrichteten und Uneingenommenen in den Musiksaal, in welchem ein Donnerwetter, ein Seesturm oder so etwas ähnliches aufgeführt wird, und man frage ihn, ob durch alle diese pomphaften Harmonieen die Vorstellung von irgend einem Gegenstande in ihm hervorgebracht worden sey; er wird gewiß nicht mit Ja antworten, und thäte er es, so wird er doch nicht anzugeben wissen, was für einen Gegenstand der Künstler ihm habe vorzaubern wollen. Und ist er nur irgend Beobachter seiner selbst, so ist hundert gegen eines zu wetten, daß er das Stück für ein schlechtes Stück halten wird, weil seine Gefühle nicht gehörig belebt und bestimmt wurden.

Dieser letztere Umstand, der ein Hauptfehler ist, weil alsdann der ganze Zweck eines Musikstückes verlohren geht, trift indessen nur gewöhnlich, nicht aber nothwendiger Weise bei musikalischen Gemälden ein.

Und

Und eben dies, daß ein solches Gemälde auch noch ein gutes Tonstück seyn kann, ist wohl Ursache, daß selbst große Componisten dergleichen Stücke verfertiget, und durch ihr Beispiel Andere zu abgeschmackten und lächerlichen Producten verführt haben. Ja es scheint, daß in gewissen Fällen, z. B. in der Oper, der Componist gar nicht bestimmen könne, ob er Gemälde vorstellen will oder nicht, indem er durch die Erfindung des Dichters dazu gezwungen wird. Denn was soll der Tonkünstler wohl machen, wenn auf dem Theater ein Ungewitter, ein Zweikampf, ein Seesturm u. dgl. vorfällt?

Die Antwort ist leicht. Diese Scenen versetzen den Zuschauer jederzeit in ein gewisses Gefühl, sie erregen Schrecken in ihm, sie wecken ihn zur Theilnahme auf. Das ist es, was der Tonkünstler ergreifen, und worinne er den Operndichter unterstützen muß. Er darf weder das Ungewitter oder den Seesturm malen, denn dieser kömmt den Zuschauern ohnehin vor das Auge, noch die Gefühle, welche diese Begebenheiten auf die Personen des Stückes hervorbringen, denn in diese weiß sich der Zuschauer nicht lebhaft genug zu versetzen, sondern die Gefühle muß er durch seine Kunst stärker hervorheben, welche durch beides, durch die Naturbegebenheit und durch das Interesse, welches der Zuschauer an den handelnden Personen nimmt, in jenem entstehen. Es falle z. B. ein Zweikampf in einer Oper vor. Der Zuschauer ist für die Kämpfenden nicht auf gleiche Weise interessirt,

es ist ihm nicht einerlei, ob dieser oder ob jener siege. Die Musik muß also Furcht und Bangigkeit ausdrücken, so oft der, dem man den Sieg wünscht, in den Nachtheil kömmt, aber wachsende Hofnung, Freude und innigste Theilnahme, wenn er den Vortheil gewinnt; banges Sehnen und heißes Wünschen, wenn der Kampf gleich ist. — Dasselbe gilt von allen Vorfällen, welche den gewöhnlichen Componisten zu unverständigen Schilderungen verführen. Es kömmt ein Ungewitter, während daß die Bühne von Personen besetzt ist, welche der Zuschauer haßt. Hier wird in diesem der Wunsch entstehen, daß die Bösewichte sich von ihrem ruchlosen Plane abschrecken lassen, oder daß sie von dem rächenden Blitze getroffen werden möchten. Diese Gemüthssituation muß der Tonkünstler schildern. Setzt aber das Ungewitter geliebte Personen in Gefahr, so fürchtet der Zuschauer für sie, so wünscht er, daß sie fliehen, daß sie sich retten können, und dies ist es, was der Tonkünstler in diesem Falle in der Musik auszudrücken hat. Man sieht daher, daß sich keine allgemeine Regel zu einem zweckmäßigen Verhalten der Operncomponisten geben läßt, weil alles auf die Umstände ankömmt, welche zuweilen ganz entgegengesetzte Vorschriften nöthig machen.

Weil nun in solchen Scenen der Ausdruck, den die Musik beabsichtigt, gemeiniglich stark ist, so kann es kommen, daß der Tonsetzer frappante Harmonieen, harte Fälle, ungewöhnliche Uebergänge, ein starkes und volltöniges Accompagnement wählt, und daß es

also im Orchester wirklich stürmt, wie auf der Bühne. Allein dieses Stürmen und Durcheinanderheulen der Instrumente darf nicht als Nachahmung der heulenden Winde, der prasselnden Donner, des anschlagenden Hagels angesehen werden, und ist von dem Componisten diesen Naturscenen nicht nachgebildet worden, sondern die Regel, nach welcher er verfuhr, ist keine andere als die Regel des lyrischen Künstlers, daß jedesmal die Harmonien und Uebergänge zu wählen sind, welche das beabsichtigte Gefühl in der Brust des Zuschauers wecken. Brächte die Begebenheit und die Verbindung es mit sich, daß der Zuschauer während eines Ungewitters in ein sanftes Gefühl, oder gar in Freude versetzt würde, so müßte der Tonkünstler, durchaus vergessen, daß es auf dem Theater donnert, und seine Composition müßte das sanfte Gefühl des Zuschauers unterhalten.

Man sieht nun aus allem, was bisher angeführt worden ist, daß eigentlich jedes Tonstück ein Charakterstück seyn sollte. Denn diesen Namen führen in der Schulsprache die Stücke, welche das sind, was ich von jedem Tonstücke fodre, d. h. die Stücke, welche nicht bloß nach den Regeln der Composition beurtheilt, tadellos sind, sondern auch aus dem Standpuncte der Kunst betrachtet, ein vielseitiges Wohlgefallen erwecken, und diejenige Einheit haben, welche nicht bloß von kritelnden Köpfen, sondern von dem Verstande jedes Menschen gefodert wird. Denn es ist ein ganz natürlicher Wunsch, daß wir, sobald uns

etwas vorkömmt, wissen wollen, was das Ding sey: welches nichts anders heißt, als, was für eine Einheit das Mannichfaltige an demselben ausmache. Was will man nun wohl dem Zuhörer antworten, der nach Anhörung eines Tonstückes sich erkundigt, was man ihm eigentlich vorgetragen habe? Wird er vielleicht erfahren, man habe ihm ein Thema, dessen Ausführung für den Componisten eben so schwer gewesen sey, als sie glücklich gelungen ist, vorgetragen? Dann würde er antworten können: ich habe von dem, was nach dem Contrapuncte leicht oder schwer ist, gar keinen Begriff, ihr hättet mich demnach mit eurer Schulweisheit immerhin verschonen können; ihr habt nur Töne in meine Ohren gebracht, aber nichts zusammenhängendes. Wenn man Tonkünstler seyn muß, um in einem Tonstücke Bedeutung zu finden, so weiß ich nicht, warum es öffentliche Musiken giebt; warum zuweilen auch Laien in der Musik von Musikstücken bis zu Thränen gerührt, bis zum Enthusiasmus hingerissen werden, u. s. w. — Man sieht daher, daß ein Tonstück noch etwas mehr ist, als Auflösung einer Schulaufgabe, und daß dies Mehrere gerade das ausmacht, warum dasselbe nicht bloß als ein nach dem Mechanismus der Schule zu beurtheilendes, sondern noch unter höheren und von jedem Menschen wenigstens geahndeten Regeln stehendes Werk betrachtet wird.

Diese Regeln liegen nun insgesammt in der Voraussetzung, daß der Tonkünstler als lyrischer Künstler

ein

ein Gefühl darzustellen, als schöner Künstler aber, ein Gefühl schön darzustellen habe. Hierüber entscheidet ein jeder weit leichter, als er über das, was bloß die Regeln der Composition angeht, entscheiden kann, weil zu dem ersteren Urtheile die Prämissen in der Brust jedes fühlenden Menschen liegen, das zweite aber nur die Frucht einer langen Beobachtung, eines ausgebreiteten Nachdenkens und wiederholter Versuche ist. Der erstere Standpunct aber ist der Standpunct des Menschen, des Kunstliebhabers in dem edelsten Sinne des Wortes, der zweite ist der Standpunct des bloßen Musikers. Der Kritiker muß beide, nebst noch andern, vereinigen, er muß nicht allein darauf sehen, ob ein Stück eine Hauptempfindung schildert, sondern auch darauf, ob diese Schilderung nicht in einer barbarischen Sprache abgefaßt ist; denn dieses würde dem Ohre des Geübten eben so wehe thun, als jemand, der seine Sprache versteht, übellaunig werden müßte, wenn ihm ein schönes Gedicht in lauter Provinzialausdrücken und mit grammaticalischen Schnitzern beladen, vorgelesen würde. So wenig daher ein Tonstück gegen die Regeln der musicalischen Grammatik (gegen die Regeln des Contrapunctes) anstoßen darf, so wunderlich würde es doch seyn, wenn man ein Stück, das diesen Regeln angemessen ist, für ein schönes Stück ausgeben wollte. Gleich als wenn ein Grammatiste irgend ein Gedicht um deswillen schön nennen wollte, weil auch nicht ein einziger Verstoß gegen den Syntax in demselben vorkäme.

Woran anders aber, als an die Einheit des Gefühles, will man sich halten, wenn man einem Tonstücke Charakter beilegt? Eine Regel, nach welcher beurtheilt wird, ob ein Stück Charakter habe oder nicht, muß es doch geben; da nun diese Regel nicht unter den Regeln des Contrapunctes vorkömmt, so muß sie irgend wo anders zu finden seyn, und aus dem Inhalte des Stückes selbst hergenommen werden. Der Inhalt eines Tonstücks aber ist ein Gefühl; folglich muß die beobachtete Einheit des Gefühles das seyn, was ein Tonstück hat, wenn es Charakterstück, und welches dasselbe entbehrt, wenn es etwas anderes ist. Da nun aber Einheit in jedem Kunstwerke vorhanden seyn muß, so muß auch jedes Tonstück ein Charakterstück seyn.

Was nun die Classification der Werke der Tonkunst in Werke vom ersten und zweiten Range betrift, so wird dieselbe bloß nach dem Inhalte, und also nach dem Gefühle, welches dargestellt wird, vorzunehmen seyn. Denn es wird angenommen, daß zwei Werke, von welchen Einem der erste, dem anderen aber der zweite Rang zuerkannt wird, einander an äußerer Schönheit und Annehmlichkeit, an Erfindung, Ausführung u. dgl. vollkommen gleich sind. Unter solchen Umständen nun, wird ein Stück, welches die Hochachtung ausdrückt, die man der Tugend weiht, und das Interesse schildert, mit welchem wir an eine sittlich gute Handlung, die unter den größten äußeren Hindernissen ausgeübt wird, denken, ein weit stärke-

res,

res, anhaltenderes und vollständigeres Wohlgefallen erwecken, als ein anderes, in welchem Freude, starke, bacchanalische Freude dargestellt wird. Die Ursache von dieser Erscheinung ist keine andere, als die schon oft erwähnte. Kein Gefühl wird als etwas in sich selbst vollendetes angesehen, als das Gefühl, welches die Tugend verbreitet, das gemischte Gefühl von Lust und Unlust, mit welchem sich das moralische Gesetz in uns ankündiget. Tonstücke des ersten Ranges müssen also durchaus große Gefühle schildern, das Gefühl der Andacht, der Unterwerfung gegen Gott und seinen heiligen Willen. Eine Bemerkung, welche der Kirchenmusik so wohl ihr Gebiet als ihren Rang anweißet. Jedoch nicht ausschließend; denn es ist auch auf dem Theater nicht nur möglich, diese und ähnliche Gefühle in ganzen Stücken auszuführen, sondern es existirt auch ein Gefühl, welches zwar von dem erwähnten sehr verschieden, aber demungeachtet etwas sehr vollkommenes ist, und dessen Schilderung eher für das Theater paßt als für die Kirche. Dies ist nemlich das sanfte Gefühl der Zufriedenheit, das Gefühl, welches in einem Menschen wohnt, der sich bewußt ist, in seinem kleinen Wirkungskreise alles Gute gethan zu haben, was er konnte. Dieses Gefühl gränzt weit mehr an Freude oder Lust, als an Unlust oder Schmerz, wiewohl es von diesem doch auch etwas weniges hat, aber gerade nur so viel, als ein sehr süßer Wein Beimischung von etwas bitterem vertragen kann. — Kurz, jedes Gefühl, welches

an Tugend erinnert, ist fähig in einem musikalischen Kunstwerke vom ersten Range dargestellt zu werden. Ein Gefühl aber, das in gar keiner Beziehung mit Sittlichkeit steht, kann keinen andern Stoff, als zu einem Kunstwerke des zweiten Ranges hergeben, in welche Classe dann auch die Musikstücke kommen mögen, welche ausschweifende, oder der Sittlichkeit nachtheilige Gefühle schildern, deren Darstellung aber an äußerer Schönheit und Annehmlichkeit reich ist.

Es sind demnach Werke des ersten Ranges vorzüglich in der Kirchenmusik zu suchen. Denn diese hat gar keine andren Gefühle zum Gegenstande, als die genannten, von der Heiligkeit des Sittengesetzes abstammenden. Händel hat in seinem Messias das Sujet als Tonkünstler behandelt, welches der Künstler Laokoons als plastischer Künstler dargestellt hat. Hier ist das Sittengesetz in einem Begriffe, dort ist es in dem Gefühle dargestellt, mit welchem es sich in dem Menschen ankündiget. Der Eindruck, welchen beide Werke hinterlassen, ist von gemischter Art, ist stark und erschütternd, aber bei aller Erschütterung wohlthätig, man zittert vor dem, was man in sich wahrnimmt, aber man richtet sich auch vertrauungsvoll an demselben wieder auf, man hofft und fürchtet, und fürchtet und liebt das Unbekannte, was uns der Marmor durch das Auge, das Tonstück durch das Ohr vor die Seele bringt.

Möchten doch unsere Tonkünstler die Folgen dieser Wahrheiten reiflich beherzigen. Sie würden alsdann

dann gewiß nicht, wie es jetzt häufig geschieht, darauf ausgehen, den großen Charakter der Kirchenstücke durch die freiere Manier des Theaterstyls zu treiben und das erhabene Gefühl, in Ausschweifung und Jubel zu entstellen. Nichts ist schwieriger und gefährlicher in der Musik, als die Freude zu schildern. Ein einziger zu üppiger Gang, eine einzige frivole Manier bringt den Zuhörer aus der Freude in die Wollust, aus dem frohen Genusse in bacchantische Völlerei, und entadelt ein Gefühl, das zwar an sich unschuldig, aber doch von dem sittlichen Gefühle schon ziemlich weit entfernt ist. Wie sorgfältig muß nicht daher der Kirchencomponist sich in Acht nehmen, daß das Gefühl von Herzenserhebung und Andacht, welches er schildern will, nicht zu viel Farbe von üppiger und ausschweifender Freude erhalte, und daß nicht die Phantasie zu rasen anfange, wenn das Herz, voll Unterwürfigkeit, aber auch voll Zutrauen und froher Hofnung sich zu dem Urheber der Welt erheben will. So wie der Glaube des guten Herzens und die Schwärmerei eines leeren Kopfes nur durch sehr zarte Zwischenwände getrennet sind, so ist das Gefühl von Wonne über den Gedanken an den Welturheber ganz nahe mit dem Aberwitze, der dessen Thron erglimmt zu haben, und die Freude der Seligen zu theilen wähnt, verwandt, und man wird schwerlich das erstere in seinem ganzen Umfange dargestellt haben, ohne daß man das zweite vielleicht von allen Seiten kennen, und nur nach wiederholten Versuchen vermeiden gelernt hat.

Wenn

Wenn diese großen Gefühle der Würde gleichen, die sich an sichtbaren Gestalten darstellen läßt, so gleicht die ruhige Freude, und der Ausdruck eines zufriedenen, stillen Gemüthes der Anmuth. Beide deuten auf Sittlichkeit, auf höchste Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit hin. Kein Wunder, daß daher auch Stücke, welche diese innere Zufriedenheit, welche Geistesruhe, oder stillen Kampf, ruhiges Erwarten und ähnliche, mit den erstern so contrastirenden Gefühle schildern, ebenfalls so tiefe und unvertilgbare Spuren hinterlassen, und in Vereinigung mit äußerer Schönheit und Annehmlichkeit in der Darstellung eine Herrschaft über den Geist ausüben, welche bei dem kleinen Umfang mancher Stücke, schwer zu begreifen ist. Wie tief dringt nicht mancher Choral, manche kleine Arie in die Seele! Man kann sie hundertmal wiederholen, man entdeckt immer noch neue Schönheiten in ihnen. Welches Kunstwerk kann sich wohl rühmen, länger und unumschränkter über ein fühlendes Herz zu herrschen, als die bekannte Melodieen von: Jesus meine Zuversicht; und: O Haupt voll Blut und Wunden. Aber man betrachte auch an diesen Meisterstücken der Tonkunst, die an Kraft, an Geist und an Schönheit keinem Kunstwerke des Alterthums weichen, jede Verbindung, jeden Gang der Melodie und Harmonie im einzelnen, und man wird erstaunen, mit welcher Sicherheit der Ausdruck der Gefühle gewählt ist, wie fein dieselben schattirt sind, wie eng die Grenze ist, in welcher sich der Tonsetzer

setzer gehalten, wie vollständig er aber dafür auch alles innerhalb derselben gelegene benutzt hat. Man könnte über die Weisheit, mit welcher diese Melodieen verfaßt sind, über den Geschmack, der in denselben herrscht eine lange Abhandlung schreiben, wenn nicht die leidige Gewohnheit, diese Gesänge von der frühesten Jugend auf zu singen, einen großen Theil des Publicums gegen die Schönheiten derselben unempfindlich gemacht hätte, so daß es vielen eben so abgeschmackt vorkommen würde, in diesen Choralen Schönheiten aufzusuchen, als Wohlredenheit in der Erklärung der sieben Bitten.

Dagegen gehören die Compositionen zu Trinkliedern, nebst den, diesen Geist hauchenden Instrumentalstücken, die musikalischen Schildereien der Verzweiflung, der Lustigkeit und aller, so wohl nicht sittlicher als unsittlicher Gefühle, entweder gar nicht unter die gelungenen Kunstwerke, oder doch wenigstens nur zu den Kunstwerken vom zweiten Range. Ihrer sind Legion; denn unsere Componisten eifern gegenwärtig um die Wette, entweder die ausschweifendsten, sonderbarsten und unnatürlichsten Gefühle in ihren Machereien darzustellen, oder geben doch wenigstens die Werke, deren Inhalt tadellos ist, so unreif von sich, und verstehen so wenig ihnen die zweite, die dritte und vierte Hand zu geben, daß man ansteht, worüber man eher unwillig werden soll, ob über den Componisten, der so unzusammenhängend denken konnte, oder über den Virtuosen, der so wenig Geschmack hat,

ein so schlechtes Stück vorzutragen, oder über das Publicum, welches dieser Grimasse mit Erstaunen, welches den abentheuerlichsten Sprüngen in der Melodie mit Wohlgefallen zuhört, und gerade in dem Augenblick, da das unverständige Staunen und der wohlfeile Beifall anfieng in Ueberdruß und Langeweile überzugehen, Virtuosen und Componisten ausschweifend beklatschen kann.

Derselbe Mangel an Zusammenhang und Einheit, der sich so oft in den Stücken findet, herrscht insgemein auch bei Aufführung musikalischer Werke in Concerten. Man hört da Stücke von dem verschiedensten, und ganz entgegengesetzten Inhalt kurz hinter einander vortragen. Dies ist den Gesetzen des Gefühlvermögens gar sehr zuwider, denn das Gemüth springt entweder gar nicht, oder doch äußerst ungerne von einem Gefühl, welchem es eine Zeit lang und mit Liebe nachgehängt hat, in ein anderes, oder gar in das entgegengesetzte über. Gleichwohl wird ihm dieses zugemuthet, und das sowohl in einzelnen Stücken, von dem Componisten, als auch in musikalischen Versammlungen, von denen, welche die aufzuführenden Stücke wählen. Auf eine rauschende und jubeltönende Sinfonie folgt oft ein schmelzendes Duett, auf dieses ein brillantes Violinconcert und dann wohl eine Arie, welche Schwermuth athmet. Welch ein widernatürliches Hin- und Hertreiben des Zuhörers aus einem Affect in den andern!

Der Künstler von Geschmack und von Einsicht wird sich vor zwei Extremen bei Einrichtung einer musikalischen Unterhaltung hüten. Er wird erstlich Stücke wählen, die an Inhalt mit einander verwandt sind, zweitens aber auch die Monotonie, welche hieraus entstehen könnte, zu vermeiden wissen. In Ansehung des ersten wird ihn das Gesetz der lyrischen Künste leiten, welches die Stücke so aufeinander folgen zu lassen befiehlt, wie sie ein Hauptgefühl in dem Zuhörer hervorbringen und erhalten können, und das zweite wird er theils durch geschickte Wahl des Hauptgefühles, des Charakters, welchen die ganze Aufführung haben soll, theils dadurch erreichen, daß die Unterhaltung nicht zu lange dauert. Drei bis vier Stunden, — die Zeit, welche man gewöhnlich zur Dauer eines Concertes bestimmt, — sind schon zu viel. So lange kann auch die geistvollste Musik den Zuhörer nicht stark genug beschäftigen. Dies wird ein jeder wahrnehmen, der auf sich Achtung geben will, und wirkliche Geistesnahrung, die er erhält, von dem Ohrenkitzel, den er eine Zeit lang mit annehmen kann, zu unterscheiden weiß. Auch liegt es in der Natur der Gefühle, daß die Dauer ihrer Lebhaftigkeit desto kürzer ist, je stärker diese Lebhaftigkeit ist, und nichts läßt sich beinahe so schwer über die gehörige Grenze ausdehnen, als ein Gefühl. Dieser Ueberfüllung des Zuhörers kömmt nun der geschickte Directeur dadurch zuvor, daß er zu dem Inhalte seiner musikalischen Unterhaltung ein Gefühl wählt,

welches

welches mannichfacher Nüancen und Gradationen fähig ist. Dadurch erhält er Einheit im Ganzen bei der zweckmäßigsten Mannichfaltigkeit. Den bestimmtesten Charakter und den stärksten Ausdruck muß das letzte Stück haben, weil die Foderung des Zuhörers immer höher steigt, je mehr man ihr zugestanden hat, und weil der Eindruck, welchen eine ganze musikalische Unterhaltung gemacht hat, eigentlich nach der Gemüthsstimmung beurtheilt wird, in welcher der Zuhörer den Saal verläßt.

Wenn man alles bisher gesagte beherzigen, wenn man über Musik und musikalische Kunstwerke mehr nachdenken und reflectiren wollte, so würde die Achtung, welche dieser herrlichen Kunst gebührt, bald allgemeiner und bemerklicher werden, und man würde sich Mühe geben, in dem Plane zur Veredlung seiner selbst, den jeder von uns anlegen und ausführen sollte, der Musik eine bestimmte Rolle anzuweisen. Wenn es auch wahr seyn sollte, daß die Musik den schon zu einer beträchtlichen Stufe von Geistesbildung gekommenen Mann, weniger fortbildet als Malerei, Bildhauerkunst und Dichtkunst, so spricht doch Vernunft und Erfahrung dafür, daß die Tonkunst gleichsam die Säugamme der Cultur ist, und daß sie ihre wohlthätigen Wirkungen auf Menschen verbreite, die noch viel zu tief in der Rohheit sind, um von dem Geiste der plastischen Künste und der Dichtkunst getroffen werden zu können. Es waren Löwen und Tiger, was Orpheus bändigte, und Orpheus ist älter als Homer.

Aber

Aber auch zugestanden, daß die genannten Künste, mehr cultiviren als die Tonstunst, weil sie Begriffe und Ideen verschönern können, indem sich Musik nur mit Verschönerung der Gefühle und Affecte begnügen muß, welche immer etwas niedrigeres zu seyn scheinen, als Begriffe und Ideen, so kann man doch dagegen auch wieder anführen, daß der Mensch des Gefühles nicht weniger fähig sey als der Begriffe, und daß die Vernachlässigung der dem Gefühlvermögen zu widmenden Sorgfalt, nachtheilig auf den Menschen, selbst auf den Menschen, wie er denket und handelt, wirke. Das Gefühl ist eine willkommene Stütze der Wahrheit und Sittlichkeit, und oft wenn das System den Entschluß nicht mehr auf der Bahne des Guten und Richtigen zu erhalten vermag, bringt das Gefühl den Handelnden zur Besonnenheit, indem es sich gegen Inconsequenz und Unsittlichkeit sträubt. Gerade diejenigen, die ihre Denkkraft am meisten brauchen und cultiviren, müssen darauf sehen, daß die Quelle des Gefühls nicht in ihnen vertrockne, und sollten sich den Einwirkungen der Musik mit einer Regelmäßigkeit hingeben, wie sie dieselbe nur immer in ihren Berufsgeschäften beobachten mögen.

Ich sage: der Musik, ohne deswegen diese Kunst für die einzige zu halten, welche ihren Einfluß direct auf das Gefühlvermögen erweiset, weil dennoch Musik die Kunst ist, welche bestimmter und stärker auf das Gefühl wirkt, als jede andere. Man ver-

suche einmal diesen Wettkampf der Musik mit andern lyrischen Künsten, und zwar mit derjenigen, welche nach der Musik noch am bestimmtesten wirkt, mit der lyrischen Dichtkunst. Offenbar muß der Dichter, was die Bestimmtheit und Stärke des Gefühles betrifft, dem Tonkünstler den Rang lassen, und eine Sinfonie von Hayden drückt gleichsam der Seele dasselbe Gefühl weit tiefer ein, das ein Denis oder Klopstock in der Ode unübertrefflich schön und stark (so stark als es der Dichtkunst möglich ist) darzustellen vermag.

Es giebt daher gar kein bestimmter wirkendes Mittel, wilde, rohe und ungeschlachte Gemüther zur Besonnenheit, und gleichsam zur Ahnung eines geistigen Lebens zu bringen, als Musik. Diese Kunst setzt keine Begriffe, keine Wortsprache, keine gemeine und keine gelehrte Erkenntniß voraus, sie greift unmittelbar an das Herz, und was sie für den Kopf thut, das wirkt sie durch das Band, welches die Natur zwischen Gefühl und Begriffen angeknüpft hat. Man kann nicht tief empfinden, am wenigsten aber kann man von einem geistvollen Affecte ergriffen werden, ohne dunkle Begriffe und weit ausgreifende Ideen in sich hervorgehen zu sehen, welche den Tag der Erkenntnisse heraufbringen, wie die Strahlen der Morgenröthe das Auge des Tages einführen. Es ist in einem tiefen Gefühle, z. B. in tiefem Schmerze, der Keim des ganzen Vernunftsystemes anzutreffen. Man fühlt nie bloß, wenn man stark fühlt, man muß

dabei-

dabei reflectiren, und die Idee der Zweckmäßigkeit ist es, welche aus der Brust des tief Empfindenden aufsteigt. Man will nicht leiden, und leidet doch. Das ist eine Dissonanz, welche auf ihre Auflösung hinweist. Man ahnet die Auflösung, und merkt, daß man sich nur in einer harmonischen Welt glücklich finden würde. So ist das Gefühl mit der Idee von Zweckmäßigkeit, welches die erhabenste Vorstellung ist, die wir kennen, ganz nahe verwandt, und es ist der Erfahrung eben nicht zuwider, daß große Naturforscher, deren Untersuchung von dieser Idee geleitet wurde, gefühlvolle Menschen und Freunde der Musik waren.

Um aber alle guten Wirkungen der Tonkunst auf uns abzuleiten, müssen wir jederzeit mit Vorbereitung und in einer gesetzten und gefaßten Gemüthsstimmung zu Anhörung eines Tonstückes gehen; und die Aufmerksamkeit muß ununterbrochen seyn, damit der Zusammenhang nicht verlohren gehe. Es ist zwar gut, aber doch nicht absolut nothwendig, daß der Zuhörer ein Kenner der Tonkunst sey und die Regeln der Composition verstehe. Denn wenn nur der Künstler seine Kunst verstanden, und Einheit in das Werk seines Geistes gebracht hat, so wird dasselbe auch bestimmt auf den Zuhörer wirken, wenn dieser gleich nicht deutlich wahrnimmt, was während der Musik in seinem Innersten vorgeht, und eine gute Musik verfehlt ihre Wirkung nie ganz, ob es gleich wahr bleibt, daß, wie überall, so auch hier, Wirkung und Gegenwirkung gleich ist, und daß ein Tonstück einen

em-

empfindsamen Zuhörer stärker rühren werde, als einen kalten Phlegmatiker. — Aber dies ist nothwendig, daß jemand, der nichts von der Composition versteht, und vielleicht nicht einmal ein Instrument spielen kann, ja nicht oft Musik anhöre, sondern sich auf wenige, aber desto bessere Musiken einschränke. Das Gefühl ist das zarteste, was der Mensch hat, es wird leicht abgestumpft und erlahmt. Ein Mann, der also während der Musik bloß fühlt, muß erstlich nicht zu lange bei derselben verweilen, und dann auch nicht zu oft zu derselben wiederkehren. Er würde eine Arznei in eine gewöhnliche Speise verwandeln, das heißt, ihr ihre arzneiischen Kräfte rauben. Etwas anderes ist es mit den Meistern in der Kunst, und selbst mit denen Dilettanten, welche ein Musikstück anhören um es zugleich zu kritisiren. Diese fühlen nicht bloß, sie denken, vergleichen und urtheilen auch. Ihr Kopf ist thätig, während ihr Herz in Bewegung gesetzt wird, und man begreift leicht, wie man unter solchen Bedingungen in Musik leben und weben kann, ohne daß das Gefühl, durch den unaufhörlichen Reiz, den es erhält, ermatte und sich selbst aufzehre.

Zu dieser großen und erwünschten Wirkung der Musik könnten nun die Virtuosen, wenn sie wollten, und wenn sie den Ruhm Künstler zu seyn, höher schätzten, als den Ruhm ihr Instrument hören zu lassen, sehr viel beitragen. Dadurch nemlich, daß sie ihre Stärke in der Kunst nicht nach dem Grade des Erstaunens abmäßen, welches ihre Fertigkeit und Geschick-

schicklichkeit auf dem Instrumente den Zuhörern abfodert, sondern nach dem Eindrucke schätzten, welchen ihr Spiel auf das Gemüth ihrer Zuhörer macht. Nicht Staunen und Verwunderung der Zuhörer über besiegte Schwierigkeiten ist der Tribut, welcher dem Künstler gebührt, sondern der Beifall, der aus einem gerührten Herzen kömmt, ist das Geschenk, welches der Mann, der seine Kunst ehrt, mit Wohlgefallen ärndten wird. Ein Virtuose soll ein Virtuose in der Kunst, nicht ein Virtuose auf einem Instrumente seyn. Was gemeiniglich am meisten bewundert wird, Kenntniß des Instrumentes, Leichtigkeit und Geschwindigkeit im Behandeln desselben, das ist zwar sehr viel, das ist aber gerade das, was dem Zuhörer gar nicht auffallen sollte. So wie man selbst reimen zu können glaubt, wenn man ein gutgereimtes Gedicht liest, und wie man über den Schönheiten des Reimes, die Schwierigkeiten desselben gar nicht gewahr wird, so muß der Zuhörer, wenn er von einem spielenden Tonkünstler gerührt wird, gar nicht darauf kommen, daß es schwer sey, ein Auditorium zu rühren, sondern er muß glauben, daß Er selbst es auch könnte, wenn er nur hinter dem Instrumente säße. Sobald nur der Zuhörer gewahr wird, daß der Virtuose ein geschickter Spieler ist, sobald ist er aus dem Standpuncte herausgeworfen, und man kann zehn gegen eins wetten, daß es durch Schuld des Spielenden geschehen ist. Der ächte Virtuose wird nicht auf den Abweg gerathen, seine

Virtuosität in die Behandlung des Instrumentes zu setzen, welche dem Zuhörer in die Augen fällt, sondern er wird spielen, daß es jedem dünke, er könne eben so spielen, und wird sich für gar keinen Virtuosen halten, so lange man noch sehen kann, daß er Schwierigkeiten zu überwinden habe. Daß ein Instrument vortrefflich gespielt werde, das muß dem Zuhörer gar nicht einfallen zu bemerken, das gehört nur zum Körper bei der Musik. Die Hauptsache ist der Geist, die Rührung, die mit den Tönen in den Zuhörer übergeht, und welche so stark ist, daß alles andere dabei vergessen wird.

Hast du Talent zur Musik, junger Künstler, und ist es dir gelungen, Meister deines Instrumentes zu werden, so vergiß nun, daß dich diese Meisterschaft Mühe gekostet hat, und erwarte keinen Lohn dafür, daß du gesiegt hast. Betrachte deine Geschicklichkeit so, als sey sie in einem halben Tage zu erwerben gewesen, und richte dein Auge nun auf das, was du mit deinem Instrumente ausrichten kannst. Es ist ein großer Beruf, der Beruf des Künstlers, und kaum ein schönerer und sich so oft belohnender, als der Beruf des Tonkünstlers. Um dich herum sitzt die Versammlung, bereitwillig, sich von deiner Kunst, — nicht von der Kunst deiner Finger, sondern von dem Talente deines Geistes, rühren zu lassen. Ihre Herzen haben sich den Regungen des deinigen geöffnet, sie wollen das Gefühl, das jetzt dein Innerstes durchdringt, in sich selbst aufnehmen. Vergiß nun,

daß

daß deine Geschicklichkeit auf dem Instrumente dir Ehre erwerben soll, und lege in die Töne, die deine Hand hervorlockt, nichts, als das Gefühl, von welchem du selbst durchdrungen bist. Vergiß, daß es schwer ist, Läufe mit den Fingern zu machen, daß die Verzierungen schwer zu erlernen sind, daß die Geschwindigkeit angestaunt wird; das ist das irdische Gut, welches dich von dem Genusse des himmlischen zurückhalten will. Unterdrücke alles, womit du deine Geschicklichkeit zu zeigen versucht wirst, und zeige sie nur darinne, daß du richtig darstellest, was du dir darzustellen vorgenommen hast. Dein Affect wird dich leiten, und gewiß ist es kein Weg, den jeder wandeln kann, auf welchem dieser dich fortführen wird. Siehe auf das Hauptwerk, so wird sich das andere fügen, und du wirst stark, künstlich und wie ein Meister gespielt haben, indem du auf dein Spiel gar nicht geachtet hast, sondern nur deine Empfindung so leicht ausdrücken wolltest, als schriebst du sie mit einer leichten Feder hin.

Ich thue diese Foderung an jeden Virtuosen. Und nur wenn er sie erfüllt, kann ich ihm diesen vielbedeutenden Ehrennamen beilegen. Ein Mann, der weiter nichts gelernt hat, als die Schwierigkeiten seines Instrumentes besiegen, und sich in seinem Spiele mit diesem Siege brüstet, ist nichts, als ein künstlicher Mann; er ist kein Künstler. Der ästhetische Sinn bleibt bei ihm unbefriedigt, wie bei dem Seiltänzer. Was hat der Geist davon, daß

diese mechanischen Fertigkeiten so schwer zu erlernen sind? An und für sich hat die Geschicklichkeit, ein Instrument gut zu spielen, gar kein Verdienst; es ist Fingerwerk, der Fleiß erwirbt es. Nur das, daß nach errungener Fertigkeit von dem Kunstgenie Seele in dieses todte Machwerk gebracht werden kann, und daß ohne diese mechanischen Fertigkeiten keine musikalische Kunst existiren würde, das wirft auf jene selbst eine Würde, die aber alsbald verschwindet, wenn beides getrennt wird. Ein Virtuose sollte nicht derjenige heißen, der weiter nichts kann, als mit Fertigkeit und Anmuth spielen, sondern derjenige, der durch das Instrument nicht gehindert wird, seine geistreichen Gedanken schön und angenehm vorzutragen. So stehen die Kunstfertigkeit und die Spielfertigkeit mit einander in Verhältniß.

Und diese Foderung muß der Künstler erfüllen, er spiele seine eigenen Sachen, oder er spiele das Stück eines andern. Es muß, was er uns vorträgt, aus seiner eigenen Seele hervorzugehen scheinen, und wir müssen glauben, er setze sein Stück in dem Augenblicke des Vortrags zusammen. Mir ist daher ein einstudirtes und leichtes Concert viel lieber, als ein schweres und mit vieler Kunst vom Blatte gespieltes. Denn das, was Andere in dem letzteren Falle bewundern, finde ich diesmal gar nicht der Mühe werth zu beachten, denn ich will nicht wissen, wie schwer das ist, was geleistet wurde, sondern ich will etwas Schönes genießen.

Die

Die sicherste Wirkung aber läßt sich von der Musik alsdann erwarten, wenn ein Meister des Instrumentes zugleich Compositeur ist, und wenn er im Phantasiren excellirt. Ich verstehe unter dem Phantasiren nicht die Kunst, einen Satz nach den Regeln des reinen Satzes aus dem Stegreife durchzuführen, noch weniger die Fertigkeit, einen Wirrwarr von Tönen ohne allen inneren Zusammenhang hervorzubringen, sondern die Kunst, ein Thema sowohl nach den Regeln der Composition, als auch nach den Regeln der ästhetischen Beurtheilung aus dem Stegreife zu behandeln. Also nicht bloß ein richtig gearbeitetes, sondern auch ein schönes, ein geistreiches Stück zugleich auszuarbeiten und vorzutragen. Eine schwere Foderung, aber auch eine Foderung, deren Erfüllung den Musiker beinahe allmächtig macht. Was ließe sich nicht von einem Manne erwarten, der seines Gefühles mächtig und in der Darstellung desselben Meister ist, in dem Augenblick, als die Aufmerksamkeit des ganzen Saales gespannt ist, seine Kunst zu vernehmen, und jeder Zuhörer sich in einer feierlichen Gemüthsstimmung befindet, mit einer geschickten Einleitung die Versammlung auf den Punct brächte, von welchem er seine Darstellung beginnen kann, und ein bestimmtes Gefühl als ein Mann von Geist ausführte, die Zuhörer immer tiefer in dasselbe hineinbrächte, und gerade zu rechter Zeit, und ehe die Spannung nachließe, zu endigen verstünde! Dann würde man an die Geschichten der Vorzeit glauben,

die man zum Theil deswegen übertrieben findet, weil die neueren Zeiten keine ähnlichen Beweise von der Macht der Tonkunst aufzuzeigen haben. Vermuthlich aber sahe man damals mehr auf den Inhalt eines Tonstückes, als auf die Art der Ausführung; vermuthlich bewunderte man damals in dem Virtuosen mehr den Mann, der so schön empfinden, als den Mann, der so fertig spielen konnte. Die Kunst, durch Musik zu rühren, besteht nicht darinne, daß man das Ohr durch Töne belustige, und das Auge mit einem künstlichen Fingerspiele unterhalte, sondern daß man den Zuhörer nach und nach in Bewegung setzet, und alsdann die Hauptsache vorträgt. Nach einer solchen Vorbereitung wirkt auch die einfachste Melodie, sobald sie nur treffend ist: ja man hat gar kein anderes Mittel, durch Musik zu rühren, als Einfachheit und Wahrheit in der Darstellung. Die größeste Kunst besteht darinn, daß man den Zuhörer auf den Punct bringe, wo man ihn haben will. Ist dies gelungen, so ist es ihm unmöglich, den Rührungen der Melodie und Harmonie zu entgehen.

Es wäre Virtuosen daher zu rathen, daß sie, um gleichsam etwas festes zu haben, an was sie sich im Phantasiren halten könnten, und um auch dieses scheinbar regellose Geschäft nach Ordnung und Regel auszuführen, sich irgend eine interessante Geschichte dächten, und sich in die Lage der handelnden Personen auf das lebhafteste versetzten. Die Gefühle und Affecte, welche alsdann in ihnen vorgiengen, müßten

sie in ihrem Spiele darstellen, nachdem sie vorher die Zuhörer durch eine zweckmäßige und frappante Einleitung aus der Gleichgültigkeit geweckt und auf etwas Interessantes aufmerksam gemacht hätten. So giebt die Episode aus Oberon, wo Hüon und Amanda auf der wüsten Insel nach hartem Todeskampfe angelandet sind, und sich nach Ruhe und Erfrischung sehnen, einen vortrefflichen Leitfaden zu einer Phantasie, welche nichts weniger als ein musikalisches Gemälde seyn würde, wenn der Künstler verstünde, was er schildern und nicht schildern darf *). — Ich würde diese Episode brauchen, um die ruhige Freude zu malen. Meine Phantasie würde mit einigen durchgreifenden Akkorden anfangen, auf welche eine leichte, gefällige Melodie folgte, die an Wärme immer zunähme und innere Zufriedenheit athmete. Durch das erstere würde ich die Zuhörer auffodern, ihren Geist zu sammeln, durch das zweite würde ich sie für das, was in ihnen vorgehen soll, zu interessiren suchen. Es wäre gleichsam, als sagte ich zu ihnen: hört mich, ihr sollt eine rührende Geschichte vernehmen. — Indem nun das Spiel an Wärme zunähme, indem die Melodie von einem Ton in den andern auswiche, und die Harmonie immer voller und gedrängter würde, würde ich der Versammlung zu sagen glauben: ein

*) Es müßte also nicht das muthvolle Hin- und Herstürmen Hüons, sondern es müßte das Gefühl der Verzweiflung geschildert werden, welches ihn während des Laufens und Suchens durchdringt.

liebendes Paar kämpft in den Wogen des Meeres mit der Todesgefahr und fühlt seine Kräfte mit der Entfernung seiner Hofnungen abnehmen. Ihre Angst steigt mit jedem Momente. Auf einmal aber schleudert eine Woge sie auf den Strand. — Hier ist der erste Ruhepunct des Affects, und der Zuhörer befindet sich gleichsam auf der ersten Stufe desselben. Dieser Ruhepunct wird durch einige frei eintretende und kraftvolle Akkorde angedeutet, in welchen Schrecken und plötzlicher Uebergang zu einer augenblicklichen Ruhe geschildert wird. Diese Ruhe ist kurz, und läßt die Freude über die wirkliche aber nicht ohne Gefahr geschehene Rettung nur so eben beginnen. Denn noch ist der Zuhörer nicht stark genug erschüttert, um die ruhige Freude, in welche er gebracht werden soll, aus dem möglichsten Contrast kennen zu lernen. So wie die Bangigkeit der Geretteten, und ihre Sehnsucht nach Obdach, nach Ruhe und Nahrung anfängt, so muß auch die Musik die kurze Ruhe des Zuhörers abbrechen und durch geschickte Modulation das Gemüth desselben nach und nach in Unruhe versetzen, und diese immer wieder höher steigen lassen. Zuweilen, aber nur auf sehr kurze Zeit, wird sie geringer, um desto stärker wieder anzuwachsen, bis sie endlich den höchsten Grad in dem Momente erreicht, da Hüon, nachdem er von der gefundenen Lagerstätte ausgegangen war, um Nahrung zu suchen, und nach langem vergeblichen Spähen und Herumstreichen, eine Frucht gefunden, die er eilendes Fußes

Aman-

Amanden überbringt, mit dem Schwerdte zertheilt — und nun auf einmal entdeckt, daß die Frucht faul und ungenießbar ist.

Hier hat der Affect der Unruhe seinen höchsten Grad erreicht. Er geht nach einer kleinen Pause in stillen Kummer über, aus welchem allmählich ein Funke von Hofnung hervor glimmt, der unbemerkt zur kleinen Flamme wird, und ein schwaches Licht in die Düsternheit des Gemüthes bringt. Die halberstorbenen Kräfte werden auf einmal zum Kampfe gegen die Verzweiflung aufgeboten, die Hofnung zur Befriedigung des Hungers ist verschwunden, aber ein labender Quell, ein Tropfen Wassers läßt sich vielleicht noch finden. — An diesem Faden wird der Künstler seine Zuhörer von dem frappantesten Affecte zu den genannten sanfteren, und von diesen in die stille Freude überführen, welche von dem Moment an beginnt, da Hüon und Amanda aus der glücklichen Muschel ihren Durst und ihren Hunger mit Wasser stillen. Gestärkt und gerührt vergessen sie das Schreckliche der Gegenwart, und träumen sich in eine bessere und wonnevolle Zukunft. In dieser Empfindung erhält der Künstler seine Zuhörer so lange, bis die Spuren der vorher erduldeten Unruhe ausgelöscht sind, und bis die ruhige und harmlose Freude der einzige, still und bescheiden unterhaltene Affect geworden ist, in welchem die Musik schließen muß.

Solche Phantasieen würden der Versammlung unvergeßlich seyn. Man würde den Saal mit der

Empfindung verlassen, als schiede man aus einer belehrenden und reizvollen Unterhaltung. Man würde alle Leidenschaften zu Boden geschlagen, und das Gemüth bloß in der sanften und gleichförmigen Bewegung finden, die sich an stillen Sommerabenden im Wasser der Teiche zeigt. Das Innerste der Zuhörer würde von dem sanften Glanze der Tugend wiederstrahlen, wie der Mond mit seiner Beleuchtung die Fluthen des stillen Sees vergoldet.

Es ist vielleicht schwer zu erklären, es ist aber gewiß, daß man sich nach Betrachtung einer großen Schönheit, vorzüglich aber nach Anhörung eines schönen und ästhetisch-richtigen Tonstückes, selbst wenn es einen muntern Affect ausdrückte, in sich gekehrt, und wie gebessert findet. Ich habe das oft an mir selbst bemerkt, und Andere haben mir von sich dasselbe versichert. Dies Factum sey übrigens erklärbar oder nicht, so deutet es auf eine Macht hin, um welche der Künstler, insbesondere aber der Tonkünstler, sehr zu beneiden ist.

Wenn ich hier dem Tonkünstler gerathen habe, sich in die Lage der Personen zu versetzen, die gleichsam vor seinen Augen handeln, und in seinem Spiele den Affect auszudrücken, der die handelnden Personen beseelt, nicht den, der in ihm als Zuschauer angetroffen wird; so glaube ich diese Vorschrift mit dem, was ich vorhin bei der Oper gesagt habe, vereinigen zu können. Denn in der Oper sieht der Zuschauer die handelnden Personen wirklich, und fühlt irgend

etwas

etwas für sie; dieses Gefühl muß also durch Musik hervorgehoben werden; der Musiker muß alsdann fühlen wie die Zuschauer, und sich also in dieser ihre Lage zu versetzen wissen. In dem Falle aber, der bei der Phantasie eintritt, geht nichts vor dem Zuschauer vor, er sympathisirt also bloß mit dem, was der Künstler in seinem Spiele ausdrückt, es steht daher diesem frei, was er der Versammlung vorlegen will, und da wird es immer besser seyn, daß er sich in die Stelle der handelnden Personen, nicht in die Stelle des Zuschauers versetze, weil der Affect in dem letzteren Falle stärker ist, als in dem erstern.

Es ist nicht zu läugnen, daß sehr viel dazu gehöre, eine Versammlung, zumal eine Versammlung von richtig und feinfühlenden Menschen in einer Phantasie durch ihr Gefühl so zu beherrschen. Ueber die Kräfte der Kunst uud des Genies geht es aber gewiß nicht. Und wer nicht alle Bedingungen erfüllen kann, kann wenigstens einige erfüllen. Was hier gefodert wurde, ist großentheils auch in einem Concerte zu erreichen. Ich meine in einem Concerte, welches von Virtuosen gespielt wird, die ihre Geschicklichkeit auf ihrem Instrumente sehen lassen wollen. Es müßten nur Componisten und Virtuosen darinn mit einander einig werden, daß die ersteren nicht so wohl schwere und brillante Stücke, als richtige, ästhetisch vollkommene und rührende Compositionen machen wollten, und diese, daß sie von jenen nicht Stücke fodern werden, die leere Passagen, Manieren

nieren und Triller, und seelenlose Cadenzen enthalten, nicht Stücke, deren Aufführung die Zuhörer in Verwunderung setzt, sondern Werke, mit welchen sie die Versammlung rühren können. Dies wäre der Triumph des Compositeurs und des Virtuosen. Man würde erkennen, daß der erstere ein Mann von Gefühl, von Geist und Beurtheilung ist, und an dem Virtuosen würde man rühmen, daß er den erstern verstanden habe; welches in dem Munde des Verständigen ein sehr großer Lobspruch ist, der sich besser mit der Kunst verträgt, als das nichtssagende Geständniß, daß der Spielende eine ungeheure Fertigkeit gehabt, und alle Schwierigkeiten seines Instrumentes glücklich besiegt habe.

Es liegt dem albernen Spiele der meisten seynwollenden Virtuosen Unwissenheit über das, was sie seyn können, und Arroganz zu Grunde. Sie wollen nicht bedenken, daß sie sich zu dem Compositeur durchaus verhalten, wie der Declamator zu dem Dichter. Auch der Declamator ist Virtuos, und wer die Composition eines Andern spielt, der thut nichts weiter, als daß er die Rede, die dieser aufgesetzt hat, der Versammlung vorträgt. Was an derselben schönes, geistreiches und treffendes ist, das gehört dem Componisten, so wie dem Dichter, und die Sache des Virtuosen ist es, daß er in seinem Vortrage das Werk des ersteren nicht verunstalte; daß er es gerade so gebe, wie es ist. Hierinn besteht auch sein Ruhm. Und das ist ein großer Ruhm, wenn man bedenkt,

wie

wie viel eigene Einsicht, Geschmack und Beurtheilung nothwendig ist, um in den Geist eines Werkes, was ein Anderer, was ein großer Kopf gearbeitet hat, einzudringen, und wie langsam und schwer die Geschicklichkeit erlangt wird, über ein Instrument so zu herrschen, daß es willig gehorcht. Statt sich mit diesem Ruhme zu begnügen, wollen die meisten Virtuosen die Aufmerksamkeit ihrer Versammlung von dem Stücke abbringen, um sie auf ihre mechanische Künstlergeschicklichkeit wenden zu können. Sie wollen, daß man nicht ihren Geschmack in der Wahl des Stückes, nicht ihr Studium in der Execution desselben bewundern, sondern man soll über die Gelenkigkeit ihrer Finger und über die Fertigkeit ihres Auges erstaunen. Nun gut; so wollen wir sie auch ansehen als Körper ohne Seele, und wie wir uns verwundern, daß die Rippen des Seiltänzers und das Rückgrat des Springers so gelenksam sind, so wollen wir auch erstaunen, daß jemand seine Finger, seine Arme, seine Augen, wohl gar seinen Mund und seinen ganzen Körper in solcher Geschwindigkeit bewegen gelernt hat.

Die Musik hat das Eigene, daß sie mit mehren Künsten verbunden werden kann, und daß der Effect durch diese Verbindung erhöht wird. Es wird der Mühe lohnen, hierüber einige Betrachtungen anzustellen, weil diese Verbindung, so wie sie eine Art von Zwitterfrucht hervorbringt, auch ihre eigenen Regeln hat, die von den Regeln der Composition

einer

einer Musik ohne Text, und von den Regeln zu Verfertigung eines bloßen Gedichtes, etwas verschieden sind.

Die gemeinste Verbindung der Musik treffen wir in der Composition der Lieder von verschiedenem Inhalt an, und zwar so häufig, daß es beinahe schwer fällt, dieser Menge von einzelnen Fällen gewisse Regeln anpassen zu können. Dies ist bei einigen Liedercompositionen sogar unmöglich, weil Dichter und Musiker zuweilen wirklich nicht mit gehöriger Ueberlegung zu Werke gegangen sind.

Die Verbindung der Musik mit der Poesie sowohl, als mit andern Künsten, kann gar keinen anderen Endzweck haben, als die Verstärkung des Eindrucks. Was kann dies aber heißen? Kann man damit sagen wollen, daß man dem Zuhörer eine Wahrheit — den Inhalt eines eigentlich didaktischen Gedichtes, deutlicher und anschaulicher vorstellen wolle? Dies gewiß nicht, denn die Musik trägt nichts zur Deutlichkeit der Erkenntniß bei. Oder kann es heißen, daß man — bei Verbindung der Musik mit dem Drama, oder mit einem erzählenden Gedichte, oder mit der höheren Tanzkunst — dem Zuschauer eine vollständigere Vorstellung von der angestellten oder erzählten Begebenheit verschaffen wollte? Dies abermals nicht, denn auch eine Begebenheit wird durch Töne weder vollständiger, noch richtiger, noch schöner dargestellt. Oder will man — etwa in einer componirten Ode — das Gefühl, welches in dieser

Ode

Ode geschildert wird, durch Musik verstärken und erhöhen? Diese Absicht läßt sich als möglich denken, obgleich noch vieles dabei zu erinnern ist, denn es sind eben nicht die die besten und vortrefflichsten Oden, welche componirt werden können, und mit Musikbegleitung größere Wirkung thun, als ohne dieselbe.

Man wird, mit Einem Worte, die Verbindung der Musik mit andern Künsten, von mehr als Einer Seite anzusehen haben, und diese Zwitterwerke in solche eintheilen müssen, in welchen die Musik dient, den Gegenstand selbst vollkommner darzustellen, welches also bei lyrischen Stücken der Fall seyn kann, und in solche, bei welchen sie zur vollkommnern Vorstellung des Gegenstandes nicht beiträgt, sondern nur dazu, daß das Gefühl, welches mit der Vorstellung in dem Zuschauer erregt wird, desto stärker in ihm werde. In beiden Fällen kann man sagen, daß die Musik den Effect verstärke; sie thut es aber in beiden auf sehr verschiedene Art. — Ich werde zuerst bloß von den Fällen reden, da sie wirklich zur Vollkommenheit der Vorstellung des Gegenstandes beiträgt.

Es gehören in diese Classe Arien, Lieder, Chorale, Cantaten und Melodramen. In Ansehung dieser gilt nun die Regel, daß der Eindruck eines Gedichtes, es sey von welchem Inhalt es wolle, einer Verstärkung durch Musik fähig sey. Der Dichter muß daher, besonders bei Verfertigung eines lyrischen Gedichtes,

darauf

darauf Rücksicht nehmen, ob sein Lied componirt werden soll, oder nicht, und, in dem erstern Falle, das Gefühl welches er schildern will, mehr andeuten als darstellen. Der Musiker aber muß nur solche Gedichte componiren, die nicht schon als bloße lyrische Gedichte von sehr starker Wirkung sind. Denn sonst bleibt ihm nichts übrig, als dem Dichter nachzutreten, welches bei componirten lyrischen Gedichten keine gute Wirkung thut, sondern nur alsdann angeht, wenn Stücke aus dem Gebiete der erzählenden Dichtkunst von Musik begleitet werden.

Arien, Lieder, Cantaten und Oratorien müssen also schlechterdings so eingerichtet seyn, daß weder die Musik ohne den Text, noch der Text ohne Musik, die ganze Wirkung hervorbringen kann, welche sie in ihrer Vereinigung hervorbringen. Das heißt hier, daß das Gefühl, oder, wenn man will, der Affect, welcher den Inhalt dieser Stücke ausmacht, weder durch die bloße Lectüre, noch durch die Anhörung der Musik ohne den Text, so bestimmt und so stark hervorgebracht werde, als wenn Musik und Text zusammen vorkommen. In diesen Fällen ist die Vereinigung beider Künste am vollkommensten, denn es kann weder eine die andere ganz entbehren, noch ist die eine an sich über der andern, sondern beide haben gleichen Antheil an dem ganzen Effect, d. h. an dem Gefühle, in welches der Zuhörer versetzt wird, obgleich, in den einzelnen Theilen, zuweilen

len die Musik als bloße Begleiterin, zuweilen die Dichtkunst bloß zur Veranlassung gebraucht wird.

Ich rechne Arien, Lieder, Cantaten, Oratorien und Melodramen unter die lyrischen Kunstwerke, und glaube, daß es von Nutzen ist, wenn sowohl Dichter und Componisten, als auch Kritiker und Kunstlieb-haber hierauf achten wollen. Denn es ist, insbesondere bei dem Oratorium und Melodrama leicht geschehen, daß man es für ein erzählendes Gedicht halte, und sich dadurch den Standpunct zu Beurtheilung desselben ganz verrücke. Vorzüglich aber ist es in Rücksicht auf die Beurtheilung der Musik zu den letztgenannten Stücken von Wichtigkeit, dies zu beachten, weil man sonst den Componisten, welcher hier die Hälfte und oft noch mehr zu dem Effecte beitragen muß, zu enge Grenzen anweisen würde. Man vergleiche z. B. ein Oratorium, oder auch eine Cantate, deren Inhalt ebenfalls historisch seyn kann, mit einer Romanze. Beide sollen componirt werden. Was wird der Dichter, was wird der Musiker zu thun haben? Soll, bei dem ersten, der Musiker eben so unbedingt zur untergeordneten Rolle des Begleiters herabgesetzt werden, als bei dem zweiten? Gewiß nicht. Das würde ein leeres Oratorium geben. Und gleichwohl darf an einer Romanze der Musiker nicht so viel componiren, als an einem Oratorium. Dies kömmt daher, weil das letztere ein lyrisches Stück ist, und ein Gefühl erwecken soll, zu dessen Hervorbringung sich Musiker und Dichter vereinigen,

eine Romanze aber, auch wenn sie componirt wird, ein erzählendes Gedicht bleibt, und nicht zur Hauptabsicht hat, ein Gefühl in dem Zuhörer hervor zu bringen.

Nach diesen Bemerkungen lassen sich nun die genannten Kunstwerke beurtheilen. Der Dichter fehlet, wenn er dem Tonkünstler zu viel wegnimmt, der Tonkünstler aber, wenn die Musik andere Gefühle ausdrückt, als der Dichter angedeutet hat, und wenn die musikalische Schilderung zu schwach ist, welches jedesmal geschieht, wenn Oden und Gedichte von mächtigem Schwung componirt werden. Schillers Ode an die Freude, nimmt sich in keiner von den Compositionen gut aus, die ich kenne, und fast wollte ich wetten, daß sie mir auch in andern Compositionen nicht gefallen würde. Der Dichter hat wahrscheinlich nicht mit dem Musiker theilen wollen; er hat eine Ode gemacht, und will allein rühren, wie jeder lyrische Dichter. Das hat er gethan, und der Componist, der sich ihm aufdringt, wird die Folgen seiner Unüberlegtheit zu empfinden haben. — Dies ist indessen nicht mit allen Oden der Fall, d. h. nicht alle Gedichte, in welchen große und mächtige Gefühle dargestellt werden, sind der Composition unfähig. Die Musik ist, als lyrische Kunst, immer über der Poesie; es könnte daher der Fall eintreten, daß sich der Odendichter an ein Gefühl wagte, welches in der Poesie gar nicht so vollständig und stark dargestellt werden kann, als in

der

der Musik, und dann ist gar kein Zweifel, ob man auch Oden componiren könne oder nicht.

So wie der Dichter in Oratorien, Cantaten und Liedern, entweder als lyrischer Dichter, oder als erzählender Dichter, Gefühle darstellt, zu deren vollständigen Schilderung er den Musiker herbei ruft; so braucht er in dem Kirchenliede oder Chorale, als eigentlich-didaktischer Dichter, Wahrheiten, und zwar Wahrheiten der Moral und der Religion, um den Compositeur aufzufodern, diese Wahrheiten durch seine Kunst, und also auf dem lyrischen Wege, Eingang in das Herz des Singenden zu verschaffen. Es ist ein äußerst bestimmter Gesichtspunct, aus welchem das Kirchenlied zu betrachten ist, so wie ein gutes Kirchenlied unter die größesten und effectvollsten Meisterwerke gehört, welche die Kunst hervorbringen kann.

Dichter und Componist müssen sich zu Verfertigung desselben vereinigen, denn sie sollen beide zugleich — nicht jeder vor sich — den Effect, und zwar nicht in dem Zuhörer, sondern im Sänger hervorbringen. Eine seltene und glückliche Vereinigung von allem, was nur auf das menschliche Gemüth mit Nachdruck wirken kann. Der Dichter trägt Wahrheiten vor, und, weil es religiöse und moralische Wahrheiten sind, so beschäftigen sie nicht bloß den Verstand, sondern wenden sich zugleich an das Herz. Sie wecken also Gefühle, und geben damit dem Dichter und Tonkünstler einen Wink, ihre Künste

zu vereinigen. Der Dichter hat also nicht bloß auf richtige und schöne Darstellung von Wahrheiten zu sehen, wie jeder andere didaktische Dichter, sondern er muß auch bedenken, daß er rühren will, er muß dem Componisten Veranlassung geben, auch seine Kunst zu zeigen. Hiedurch nun wirken beide auf das Herz: und beide wirken desto vollständiger, weil der, für den sie arbeiten, seine eigenen Kräfte mit ihnen vereinigen, und die Worte selbst aussprechen, die Musik gleichsam selbst aufführen will, wodurch er zu desto größerer Aufmerksamkeit auf die Wahrheiten, welche er ausspricht, und auf die Empfindung, die sein Gesang erweckt, veranlaßt wird.

Das Kirchenlied ist wegen dieser zusammentreffenden genauen Bestimmungen ein Kunstwerk, das einzig in seiner Art ist. Denn der Effect, welcher auf Andere (auf Zuhörer) gemacht wird, kömmt bei demselben gar nicht in Anschlag. Dagegen ist bei jeder anderen Composition mit Text die Wirkung auf Zuhörer berechnet, und weder Dichter noch Compositeur achten darauf, wie das Werk ihrer gemeinschaftlichen Bemühung auf diejenigen, welches es aufführen, wirke. Dies sind die Ursachen nicht nur des starken Eindrucks, welchen ein Kirchenlied auf die Mitsingenden (oft auch auf den bloßen Zuhörer) macht, sondern auch davon, daß dieser Eindruck so lange bleibt, und, ohne Ueberdruß und Langeweile, so oft wiederholt werden kann. Man kann einen guten Choral zeitlebens und wohl gar täglich singen,

und findet ihn immer schön, kräftig und rührend. Aber die schönste Arie verliert durch häufige Wiederholung ihre Kraft, man findet sie in nicht gar langer Zeit langweilig und wird ihrer endlich überdrüßig. Dafür aber hat auch kein anderes Gedicht, als ein Kirchenstück, und unter diesen kein anderes, als der Choral Wahrheiten zum Inhalt, die bei aller Einfachheit und Begreiflichkeit, voll Interesse und Erhabenheit sind, und auf Gefühl und Verstand zugleich so stark und bestimmt wirken.

Wollen also Dichter und Componist den Regeln folgen, die sie aus dem Gegenstande, den sie behandeln, selbst hernehmen können, so werden sie Einfalt mit Würde, Kraft mit Verständlichkeit verbinden. Der erstere wird allen Schmuck der Sprache verachten, und nur darauf denken, daß er wahr, verständlich, einfach und ohne Fehler spreche, der zweite wird, bloß die Verstoße gegen seine Grammatik vermeidend, nur auf richtige und bestimmte Darstellung des Gefühls Bedacht nehmen, welches die Wahrheiten des Textes in ihm selbst hervor bringen.

So wie in dem Kirchenliede die didaktische Poesie mit der Musik verbunden, und dadurch lyrisch und didaktisch wird, so rechnet im Melodrama die dramatische Dichtkunst ebenfalls auf die Mitwirkung der Musik, und wird hiedurch dramatisch und lyrisch, d. h. der Dichter des Melodrama's hat ein Sujet zu wählen, bei welchem weniger auf die vorgestellte Geschichte an sich, als auf das Gefühl Rück-

sicht genommen wird, zu dessen Darstellung die Geschichte gleichsam Gelegenheit giebt. Der Zuschauer soll in dem Melodrama nicht eigentlich eine Begebenheit sehen, wie im Schauspiele und selbst in der Oper, sondern er soll ein gewisses Gefühl auf das lebhafteste empfinden. — Zu dieser Absicht ist nun das Melodrama ganz geeignet, denn dadurch, daß die Geschichte gleichsam die Führerin des Componisten, so wie des Zuschauers ist, wird das Gefühl weit methodischer entwickelt, und weit bestimmter, für viele auch weit verständlicher, als es ohne diesen Leitfaden geworden wäre. Es ist nicht die Geschichte der Ariadne, die wir in dem Melodrama vernehmen sollen — hiezu bedürfte es nicht der Musik, sondern nur der dramatischen Einkleidung — sondern es ist die Verzweifelung einer zärtlich Liebenden, die wir mit ihr empfinden sollen. Zu dieser Absicht vereinigte sich Dichter und Componist; deswegen legte sich jener Regeln auf, welche ihn außerdem nicht eingeschränkt haben würden.

In dem Melodrama ist es also auf Gefühle oder Affecte angelegt, und darum muß der dramatische Dichter sich dem Gesetze der lyrischen Dichtkunst unterwerfen. Er muß nicht allein auf eine natürliche Folge der Begebenheiten bedacht seyn, sondern auch sehen, daß diese Folge der Begebenheiten geschickt sey, den Zuschauer immer tiefer in den bestimmten Affect zu versetzen. Das Gesetz der lyrischen Kunst beherrscht ihn, und deswegen muß er auch, wenn er

als

als Mann von Einsicht arbeiten will, dem Tonkünstler die Oberhand lassen. Dieser schildert nun in dem Melodrama durchgehends das Gefühl der handelnden Personen, und thut, als wenn er nicht für Zuschauer, sondern nur für Zuhörer componirte. Die Rede der handelnden Personen soll eigentlich den Zuhörer auf dem schmalen Pfade des Affectes festhalten, und das, was die Musik ausdrückt, näher bestimmen. Das Melodrama ist daher von Anfang bis zu Ende lyrisch, und wird auch nach den Naturgesetzen des Gefühlvermögens beurtheilt.

Dadurch unterscheidet es sich von der Oper. Die Oper ist Vorstellung einer Begebenheit, welche Musik zu Hülfe nimmt, nicht in der Absicht, daß ein Hauptgefühl in dem Zuschauer hervorgebracht werde, sondern damit das Gefühl, welches bei der Vorstellung in dem Zuschauer entsteht, stärker in ihm werde, als es außer dem würde geworden seyn. Einheit des Gefühls ist daher in der Oper zwar etwas lobenswürdiges, aber es ist nicht die wesentliche Bedingung. Eine Oper kann sehr gut seyn, wenn auch die Begebenheiten nicht nach dem Gesetze der lyrischen Kunst auf einander folgen, d. h. wenn auch die auf einander folgenden Begebenheiten die Empfindung, in welche der Zuschauer gesetzt worden ist, unterbrechen, und also verhindern sollten, daß dieser von Stufe zu Stufe und unterbrochen in dieser Empfindung fortgeführt würde. Die Unterbrechung eines Affectes

wäre in dem Melodrama ein wesentlicher Fehler, und würde die Einheit des ganzen Stücks zerstören; in der Oper aber wird sie durch die größten Meisterwerke gerechtfertiget. Der Operncomponist hat genug gethan, wenn er den Zuschauer nur dasjenige stärker und vernehmlicher fühlen läßt, was er, ohne Musik, auch gefühlt hätte. Er denkt also nicht daran, daß er Zuhörer hat, d. h. es ist ihm nicht darum zu thun, in die Zuhörer eine Empfindung zu bringen, welche sie ohne seine Kunst gar nicht haben würden, sondern er sucht bloß, die Wirkung, welche die Begebenheit auf das Gefühl haben muß, zu beleben, zu verstärken, sie bestimmter zu machen, d. h. er stellt sich seine Zuhörer bloß als Zuschauer vor.

Fehlt es nun in einer Oper an Einheit des Gefühles, so hat der Dichter etwas unterlassen, worauf er hätte sehen können; fehlt jene Einheit aber in dem Melodrama, so ist der Tonkünstler Schuld, entweder wegen Mangel an Genie, oder wegen Mangel an Urtheilskraft, weil er vielleicht einen Text wählte, in welchem die Aufeinanderfolge der Begebenheiten die Einheit des Gefühls nothwendiger Weise unterbricht. — Daher kann auch die Oper viel länger seyn, als das Melodrama. Denn es ist nicht so ermüdend, sich gleichsam durch mehrere Gefühle hindurch führen zu lassen, oder auch durch ein einziges mit etwas Freiheit und Bequemlichkeit zu gehen, als wenn man, wie in dem Melodrama geschieht, nicht nur nicht aus dem erregten Gefühle hinausgelassen wird, sondern

in

in demselben auch, wie mit abgemessenem Schritte, nicht schneller und nicht langsamer, fortwandeln muß.

Es ist nicht leicht, gegenwärtig etwas neues und gutes mehr über die Oper zu sagen, nachdem Algarotti *), Rousseau **), Sulzer ***) und Reichardt ****) so vortrefflich und nachdrücklich über dieses zusammengesetzte Kunstwerk geschrieben haben. Ich könnte und sollte mich daher hier vielleicht darauf einschränken, das kürzlich zu wiederholen und zusammen zu fassen, was von diesen berühmten Kunstrichtern gesagt und erwiesen worden ist, wenn ich nicht glaubte, daß ich meine eigene Meinung deutlicher und kürzer vortragen könnte, als die Vorstellungsart eines andern. Dabei macht es noch eine eigene Art von Schwierigkeit aus, daß man nicht über die Oper schreiben kann, ohne einen Begrif von derselben festzusetzen, der sich beinahe mit gar keinem vorhandenen Stücke belegen läßt, weil Dichter und Compositeur und Schauspieler und Publicum sich vereinigt zu haben scheinen, die Oper nie in das Kunstwerk umzuschaffen, das sie seyn könnte, sondern, ihre Vollkommenheit immer nach Regeln zu beurtheilen,

*) Abhandlung über die Oper, a. d. Ital. übers. von Raspe. Cassel 1769. 8.

**) In dem musikal. Wörterbuch. Art. Opera.

***) Sulzers allgemeine Theorie. Art. Oper, und noch in andern musik. Artikeln.

****) In dem musikalischen Kunstmagazin, 1r B. S. 161.

die sie von den vorhandenen fehlerhaften Stücken abziehen.

Ich habe das Unterscheidungsmerkmal der Oper von dem Melodrama darein gesetzt, daß das letztere ein lyrisches Stück ist, und also ein Gefühl schildert, um den Zuschauer in dasselbe zu versetzen. Der Zuschauer wird daher in dem Melodrama mehr als Zuhörer, denn als Zuschauer betrachtet. Man wirkt durch Töne auf sein Gefühl, und die Begebenheit, Action und Declamation ist gleichsam nur der Leitfaden, welcher den Zuschauer desto sicherer dahin bringt, wo die Künstler ihn haben wollen.

Die Oper hingegen muß nicht schlechterdings als ein lyrisches Werk angesehen werden. Sie ist ein Drama, d. h. sie stellt eine Begebenheit als vor sich gehend vor. Diese Begebenheit recht anschaulich darzustellen, ist die Absicht des dramatischen Dichters und der theatralischen Execution. Wenn also auch Gefühle, vielleicht sehr starke Gefühle, in dem Zuschauer entstehen, so darf man doch um deswillen die Oper kein lyrisches Stück nennen. Denn diese Gefühle sind nicht durch Schilderung von Gefühlen, sondern durch Vorstellung einer Begebenheit hervorgebracht worden. Hat also die Musik an der Vorstellung der Begebenheit in der Oper keinen wesentlichen Antheil, so besteht auch die Kunst des Operncomponisten nicht darinn ausschließend, daß er die Darstellung der Gefühle und Affecte der handelnden Personen ver-

verstärke, sondern darinn, daß er das Gefühl stärker ansprechen lasse, welches das Anschauen dieser Begebenheit, und die Theilnahme an dem Schicksale der Hauptpersonen in dem Zuschauer erweckt. Ich sage mit Vorbedacht, daß verstärkte Darstellung der Affecte der handelnden Personen, nicht ausschließend Absicht des Tonkünstlers sey; denn es ist allerdings möglich — ob zwar nur zufällig — daß die Musik, die während einer Scene, auf den Gemüthszustand des Zuschauers berechnet ist, dadurch ihre Wirkung am besten thut, daß sie den Gemüthszustand der handelnden Personen schildert. Allein dies ist nur ein willkommenes Zusammentreffen, nicht aber eine wesentliche Bedingung.

Diese Unterscheidung ist übrigens von Wichtigkeit. Denn der Zuschauer kann oft ganz anders empfinden, als die Person auf der Bühne. Die letztere ist vielleicht in Unmuth; der Zuschauer aber ist gerade froh über die Ursache dieses Unmuths. Es tritt z. B. ein Bandit auf, in der Absicht, eine Person, die der Zuschauer sehr lieb hat, zu ermorden. Hier wird die handelnde Person ganz anders empfinden, als der Zuschauer. Beide Empfindungen kann die Musik aber nicht ausdrücken; welche soll sie wählen? Nach der gewöhnlich befolgten Regel wird der Bandit in einer Bravourarie rasen; nach meiner Meinung aber soll die Musik die Empfindung des Zuschauers hervorheben.

„Aber

„Aber eine Arie, die eine Person singt, deren Composition nicht das Gefühl des Singenden schildert!" — Dies ist eben die falsche Voraussetzung. Man glaubt, durch das Beispiel verführt, daß in der Oper unaufhörlich gesungen werden muß. Das ist aber, wenigstens in deutschen Opern, äußerst unnatürlich, und das ist die Ursache, daß wir fast keine Opern haben, die ein kunstmäßiges Ganzes ausmachen. Auch ist gar nicht meine Meinung, daß die gegenwärtig vorhandenen Operntexte nach dieser Regel componirt werden sollen; sondern ich wünschte, daß schon der Operndichter beherzigte, welchen Standpunct der Componist zu wählen hat, und daß er ihm durch die Erfindung und Anlage des ganzen Stückes seine Function erleichterte. Ein Stück, dessen Scenen sich nicht so componiren lassen, daß die Musik das Gefühl des Zuschauers zu ihrem Hauptinhalt habe, ist gar kein Sujet für die Oper, es mag in anderer Rücksicht so vortrefflich seyn, als es will.

Soll die angegebene Regel nicht gelten, so würde es schwer, ja gar unmöglich seyn, die Einheit manches Chores oder Duetts in der Oper ästhetisch, oder wenn man will, psychologisch, zu beurtheilen. In dem Chor singen mehrere Personen: das Mädchen z. B. welches verzweifeln will, daß es ihrem Räuber gelungen ist, sie in seine Botmäßigkeit zu bekommen, und dieser mit seinen Spießgesellen freuet sich der gelungenen Unternehmung. Wo wird

die

die Einheit seyn, die dieses Chor haben muß? Nach welcher Regel wird der Künstler verfahren müssen, sie in die Composition zu legen, und der Kunstrichter, sie in derselben zu suchen? Man wird sich ganz gewiß in die Stelle des Zuschauers versetzen müssen, der Haupteindruck dieses Chors wird Mitleid mit dem geraubten Mädchen, und Furcht für ihre Unschuld seyn. Diesen Eindruck muß also die Musik erhöhen, und der Dichter muß die handelnden Personen so sprechen und singen lassen, daß eine Musik, welche diesen Charakter athmet, zu den Worten passe.

Die Musik bleibt demungeachtet, wie oben behauptet wurde, untergeordnete und bloß begleitende Kunst in der Oper. Eben deswegen nemlich, weil sie nicht beiträgt, das, was auf der Scene vorgeht, stärker zu malen, sondern weil sie sich begnügt, etwas, was durch die Vorstellung in dem Zuschauer erzeugt wird — ein gewisses Gefühl — was also kein constitutiver Theil der Vorstellung ist, gleichsam in geheim zu pflegen und zu verschönern. Dadurch wird sie, möchte ich sagen, der Sprecher des Herzens, und es muß eine reiche Quelle des Genusses für den Zuschauer seyn, wenn er mit eben der Klarheit, als er die Begebenheit vor seinen Augen vorgehen sieht, gleichsam eine Theilnahme an den Gefühlen von aussen gewahr wird, welche mit seiner Theilnahme an der Handlung in ihm entstehen. Es sind nicht zwei Künste (die dramatische Kunst und die Tonkunst),

welche

welche ihm einen und denselben Gegenstand gleichsam zum Geschenk darbieten; sondern er dankt der erstern die Vorstellung der Begebenheit, als ein angenehmes Geschenk, der zweiten aber ist er verbunden, weil er sie gleichsam zur Theilnehmerin seiner Freude machen, und so in Gemeinschaft diese noch einmal genießen kann.

Von dieser Seite die Sache betrachtet, läßt sich auch leichter begreifen, wie in einer Oper auch der musikalische Theil vollständige Einheit haben könne. Denn die Gefühle des Zuschauers werden nie so mannichfaltig seyn, als die Gefühle aller der Personen seyn müssen, welche Theil an der Begebenheit nehmen. Ein einzelner Mensch ergreift irgend einen Standpunct, aus welchem er das Ganze ansieht, und nach diesem Standpuncte richten sich die Gefühle, die bei der Vorstellung in ihm vorgehen. Dagegen ist von den handelnden Personen jede auf eine besondere Art bei der Begebenheit interessirt, und derselbe Vorfall wirkt auf das Gefühlvermögen einer jeden Person anders. Wie wäre daher möglich, die Empfindungen der handelnden Personen zu schildern, ohne daß in die Musik ein höchst unverständlicher Wirrwarr käme, der zwar die Ohren betäuben, und gemeine Zuschauer in Erstaunen setzen kann, aber dem Manne von feinem Gefühl und Geschmack schlechterdings keinen Genuß darbeut.

Gleichwohl sieht sich der Tonkünstler gegenwärtig zu dergleichen vielfarbigen Schildereien genöthiget, weil

weil in unsern Opern noch alles gesungen wird, und weil sie gemeiniglich so leer an Handlung sind. Der Zuschauer wird durch die Handlung nicht erschüttert, er soll es also durch Musik werden, und so wird das ganze Geschäft der Rührung dem Genie des Tonkünstlers überlassen. Das sollte nicht seyn. Die Begebenheit sollte an sich anziehend, und zwar so anziehend seyn, als habe man ihr allein die Erschütterung des Zuschauers anvertraut. Was sie erzeugte, das soll die Tonkunst pflegen. Nicht daß die Tonkunst in der Oper diese beiden Functionen verrichte. Ich will meinen Lesern in einem kurzen Entwurf zu einer Oper ein Beispiel zeigen, das alle meine Foderungen befriedigt, und eine reiche Fundgrube der wichtigsten Regeln, nach welchen eine Oper zu bearbeiten und zu beurtheilen ist, abgiebt. Es findet sich in einem Werke *), welches Liebhabern der Musik weniger in die Hände kömmt, als es seyn sollte. Das Stück würde — im Geiste des Erfinders ausgeführt — edle und ernsthafte Freude athmen. Und hierinn bestände seine lyrische oder musikalische Einheit. Die poetische oder dramatische zu beurtheilen ist hier der Ort nicht. Es heißt Fingal und Komala. Eine große deutsche Oper.

Erster

*) In Reichardts musikalischem Kunstmagazin. Erster Theil. S. 165.

Erster Akt.

Erster Auftritt.

Abend. In Westen die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, in Osten Aufgang des Mondes durch leichtneblichtes Gewölk. Der weiße Nebel sammelt sich um die Berge herum. Hinter den Bergen hervor schallen frohe Lieder von ferne her.

Fingal erscheint einsam auf dem Felsen, in sich versenkt. Fernher ersteigen von verschiedenen Seiten nach und nach die Heerführer den Felsen. Es erscheint, von dunkelm Gewölke getragen, ein Geist, schwebt bei Fingal, nur von diesem gesehen, vorüber und zerfließt in blutrothen Nebel. Die Heerführer sehn Fingals Staunen und Bewegung. Aller Augen sind auf ihn gerichtet. Still schreitet er hinab nach seiner Halle und ergreift den Speer. Die Helden nahen sich ihm still und das Bardenchor singt mit halber Stimme:

Schlacht ist in seinem Aug',
Tod der Heere auf seinem Speer!

Alle ergreifen ihre Schilde und Speere, und sammeln sich um Fingal herum. Krieger drängen in Menge herbei. Das Gerassel der Waffen steigt. Jedes Auge ist im Auge des Königs versenkt, jede Hand hält den Speer höher. Endlich beginnt Fingal u. s. w.

Fingal sammt allen seinen Heerführern beschließen für den nächsten Morgen die Schlacht gegen

Swa-

Swaran, dem Könige von Lochlin, der in sein Land gefallen. Das Bardenchor feuert sie, gegen die Einwürfe einiger unter ihnen, zur Schlacht an. Sie gehen, jeder zu seinem Trupp, sich zur Schlacht zu bereiten. Weissagende Siegsgesänge der Barden folgen ihnen.

Zweiter Auftritt.

Komala, Tochter von Sarko dem Könige von Inistora, die einst bei einem Mahle im Hause ihres Vaters sich in Fingal verliebte und ihm, verkleidet, als Krieger in den Krieg folgte, ist hier allein zurückgeblieben, um ihre Freude auszuathmen, so in ihrer Verkleidung um den geliebten Helden seyn zu können.

Dritter Auftritt.

Hidallan, einer der Helden Fingals, überrascht sie, sagts, er erkenne sie, die ehemals seine Liebe verachtete, trägt ihr noch einmal seine Liebe an, oder — droht sie zu verrathen. Sie wirft ihn von sich, er geht in Wuth ab.

Vierter Auftritt.

Komala in äußerster Unruhe und Furcht vor Verachtung.

Fünfter Auftritt.

Fingal kömmt hinzu. Im Innersten der Seele über ihre Liebe gerührt, wählt er sie zu seinem Weibe, ruft die Heerführer alle wieder zusammen.

Sechster Auftritt.

Alle treten auf. Fingal verkündigts ihnen, dankt dem Hidallan für den Liebesdienst, wenn auch wider seinen Willen, und befiehlt, noch diese Nacht, das Hochzeitmahl zu bereiten: daß er vor der Schlacht noch die Ehre seiner Geliebten sichre. Die Barden feiern seine Liebe.

Zweiter Akt.

Erster Auftritt.

Das Hochzeitmal nach celtischer Sitte, von Bardengesängen durchströmt. Der Tag bricht an. Alles rüstet sich zur Schlacht. Bardenschlachtgesänge. Die Barden und Heerführer ziehen ab.

Zweiter Auftritt.

Fingal und Komala in Liebe versenkt, müssen sich endlich trennen. Er will nicht eh', bis er überwunden, ihre Liebe genießen, geheißt ihr, ihn auf jenem einsamen Felsen zu erwarten. Ueberlebt er die Schlacht, so ist er der erste bei ihr. Sie scheiden von einander.

Dritter Auftritt.

Komala klagt, und tröstet sich wieder mit dem Heldenmuthe ihres Geliebten. Sie ersteigt den einsamen Felsen. Man hört in der Ferne die Schlachtgesänge, mit welchen sie gegen den Feind anziehn. Dem einsamen Felsen der Komala gegen über ist ein anderer höherer Felsen, von dem ein Theil des Barden:

denchors die Schlacht beobachtet, und den Gang der Schlacht mit anfeuernden Gesängen, die zuweilen vom Bardenchor auf dem Schlachtfelde beantwortet werden, begleitet.

Dritter Akt.

Erster Auftritt.

Komala allein auf dem einsamen Felsen, ihn, der so lange bleibt, traurig erwartend. Ferne Gesänge verkündigen das Ende der Schlacht. Das Bardenchor hat den Felsen verlassen. In dem Herzen der Komala lebt süße Hofnung auf.

Zweiter Auftritt.

Hidallan irrt in der Mitte des Felsens klagend umher: er ist gefallen der große Führer *).

Dritter Auftritt.

Komala hörts, steigt von ihrem Felsensitze herunter und erfährt von ihm den Tod Fingals. In ihren wüthenden Klagen wird sie in der dunkelbeschatteten Ferne Fingals Erscheinung gewahr.

*) Hr. Reichardt erlaube mir, hier hinzu zu setzen, daß Hidallan verkleidet ist, denn Komala möchte ihm die traurige Botschaft wohl schwerlich auf sein Wort geglaubt haben. Auch ist dann die Maschinerie mit Fingals Erscheinung, welche etwas gewaltsam eintritt, und den Zuschauer wirklich irre führt, indem sie Hidallans (falsche) Botschaft bekräftigt, unnöthig.

Vierter Auftritt.

Sie eilt den Felsen hinan, daß sie der Geist Fingals da treffe, und da sie ihn näher kommen sieht, drückt sie den Pfeil sich ins Herz, um mit Ihm ganz vereint zu seyn.

Fünfter Auftritt.

Fingal sucht seine Geliebte in der Nacht des Felsens und findet sie sterbend. Sie sagt ihm: dein Tod — Hidallan verkündigt' mir ihn — ich eilte dir nach. Fingal beklagt sie wie ein Held, und läßt sie unter den Klaggesängen der sich versammelnden Barden in sein Zelt tragen.

Sechster Auftritt.

Am Fuße des Felsens versammeln sich die Heerführer und vollen Bardenchöre, in ihrer Mitte der gefangene König Swaran. Fingal kömmt hinzu, löst seine Fesseln, heißt den Barden, die Seele des Gefangenen mit süßen Gesängen aufheitern und giebt ihm seine Freiheit, sie zum Glück seines Volks und seiner Nachbarn zu gebrauchen. Von allem, was der gefangene König ihm aus Dankbarkeit anbietet, nimmt er nichts an. Noch tröstet er den immer niedergeschlagenen König mit seinem eigenen Verlust, und ladet ihn, eh' sie scheiden, zum Freundesmahl. Der Barden Chöre feiern den König, in Glück und Unglück gut und groß. —

Was würde ein rohes Genie von Musiker mit dieser Oper anfangen? Ich kann sogar fragen, wie

ein gewöhnlicher Operndichter diesen Entwurf ausführen würde. Es würden sich wahrscheinlich beide vereinigen, um jeden der verschiedenartigen Affecte, zu welchen der Stoff Anlaß giebt, auf das vollständigste auszumalen. Wir würden vortreffliche Hochzeitlieder, schmelzende Liebesduette, hinreißende Abschiedsscenen, Verzweiflung einer Liebenden und stürmenden Kummer eines traurenden Gatten hören. Das alles gleich vollständig ausgemalt, nach dem Grundsatze, daß sich der Componist in die Lage der handelnden Personen versetzen müsse. — Das würde aber der musikalischen Weisheit des Erfinders schwerlich entsprechen. Dieser scheint vielmehr das Ganze mit einem ganz anderen Faden verbunden zu haben. Die Bardenchöre eröfnen das Stück mit frohen Liedern, der Zuschauer sieht einen Mann, welcher Held in jeder Lage des Lebens ist, und die Bardenchöre feiern den König, der in Glück und Unglück groß und gut ist. In dieser Empfindung schließt das Stück. Freude also, edle und große Freude, ist der Charakter desselben. Diese Freude wird nüancirt durch die verschiedenen Scenen, in welchen Freude von anderer Art vorkömmt; schattirt aber durch die Klagen, und den Tod Komalas, und durch den Schmerz Fingals. Diese Scenen sind gleichsam die Tiefe und die Drucker in diesem Seelengemälde. Was der Musiker in denselben schildern kann, muß der Hauptempfindung nicht zu heterogen

seyn, Komala wird also nicht hinschmelzend klagen, sondern edel, sie wird nicht verzweifeln, sondern ihren Tod für eine Art von Pflicht ansehen, und Fingal wird als Mann leiden. So will es die lyrische Einheit des Stücks, die gar nicht schwer zu finden ist, wenn man sie da aufsucht, wo sie vorhanden ist, nemlich in dem Gemüthszustand, welchen der Zuschauer einer solchen Begebenheit nothwendiger Weise in sich wahrnehmen muß.

Eine ähnliche Bestimmung, wie bei der Oper, hat die Musik, bei einigen Arten des Tanzes; denn auch mit der Tanzkunst läßt sich diese willige Kunst zu Hervorbringung eines vollkommnern Effects verbinden. Da sich hierüber aber am besten in dem Abschnitte von der Tanzkunst sprechen lassen wird, so verspare ich, was davon zu sagen ist, bis dahin, und schließe diesen Abschnitt mit einer Bemerkung unseres Lessing, die ich Tonsetzern und Freunden der Tonkunst gleichsam als ein niedliches aber vollständiges Souvenir darreichen möchte: „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel seyn, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders, hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes *)."

B. Von

*) Aus der Hamburg. Dramaturgie. 1. B. S. 216. Diese Stelle

B.

Von den Werken der Gartenkunst.

Ich wage es, der Gartenkunst ihren Platz in der Reihe der lyrischen Künste anzuweisen, und fodre demnach von einem Kunstgarten, daß seine einzelnen Parthieen beitragen sollen, diejenigen — wenigstens diejenigen, die ihn nach einer bestimmten Richtung durchwandeln, und sich bloß den Eindrücken von außen überlassen — nach und nach in irgend einen anzugebenden Gemüthszustand, wie etwa den der Freude, des süßen Schmerzes, der Schwermuth oder dergleichen zu versetzen. Die zufälligen Umstände, welche diesen bestimmten Effect aufhalten oder wohl gar verhindern können, würden mich nicht bewegen, von dieser Theorie der Gartenkunst abzugehen, denn auf einige Mitwirkung von Seiten des Genießenden, wenigstens aber doch darauf, daß ihm dieser nicht geradezu entgegen sey, rechnet der

Stelle ist der Schluß der vortrefflichen Beschreibung einer Musik des Hrn. Agricola, mit welcher die Zwischenacte eines großen Trauerspiels ausgefüllt wurden. — Eine Anwendung der Musik, welche ebenfalls öfter von ihr gemacht werden sollte, als sie wirklich gemacht wird; wenn man anders nicht das eine Anwendung der Musik nennen will, daß die Spiele in den Zwischenacten, auch in berühmten Theatern, oft so stark mit dem Inhalte des Stückes contrastiren, daß sie zwar auch eine Empfindung in dem Zuschauer hervorbringen, aber nicht die Empfindung der Lust, sondern die des Verdrusses und gewaltsamer Störung.

lyrische nicht weniger als jeder andere Künstler. Wer mir daher den Einwurf machen wollte, daß sich eine so bestimmte Wirkung bei Anlage eines Gartens um deswillen nicht zur Absicht machen lasse, weil es Gemüthssituationen giebt, aus welchen der Garten den Spaziergänger durchaus nicht würde bringen können, dem würde ich antworten, daß es auch Situationen giebt, aus welchen keine Ode von Klopstock, kein Chor von Schulz, keine Sonate von Haydn aufwecken kann; daß selbst Werke der Malerei, Bildhauerei und Dichtkunst uns zuweilen gleichgültig sind, und daß wir in jedem starken Affect unfähig sind, von irgend einer Art von Schönheit gerührt zu werden. Die Gemüthsstimmung, auf welche der Künstler im allgemeinen rechnen muß, ist Ruhe und Stille der Seele; der Zustand, in welchem wir seyn müssen, um von ihm hingebracht zu werden, wo es ihm gefällt, ist Gleichmuth und Unbefangenheit. Der Gartenkünstler fodert also nichts, was nicht jeder andere Künstler ebenfalls fodert. Bedingt man ihm aber das, so kann er, glaube ich, auch für den Effect stehen, so gut wie ein anderer.

Soll ein Garten nicht nach Gesetzen der lyrischen Kunst beurtheilet werden, so kann er gar nicht kritisirt, d. h. nach Regeln beurtheilt werden, sondern er wird, als freie Schönheit, bloß durch Geschmack beurtheilt, wie Arabesken und Muschelwerk. Dann giebt es aber auch keine Gründe, mit welchen ein Urtheil über einen Garten belegt und

gerecht-

gerechtfertiget werden kann, sondern man sagt bloß, dies oder jenes sey nicht schön, weil — es nicht schön sey. Sobald man sich nemlich herausnimmt, einen Grund seines Urtheils anzugeben; sobald z. B. sagt: diese Parthie ist zwar an sich nicht übel, sie sticht aber nicht gehörig mit der benachbarten ab, oder, sie sticht zu viel mit derselben ab — sobald nimmt man auch an, daß die Verbindung der Parthieen einer Regel unterworfen sey. Kann man nun diese Regel nicht weiter begründen, so ist der Fall, daß man bloß mit Geschmack geurtheilt hat; kann man aber einen Grund von der Regel angeben, und dieser Grund ist etwas, was jedermann verstehen kann, und nicht bloß die Verkleidung einer einzelnen Erfahrung in einen allgemeinen Satz, so ist das Urtheil ein Kunsturtheil, und nicht bloß von dem Geschmacke gefällt. Der erste Fall tritt ein bei Beurtheilung einer Arabeske. „Sie ist zu voll, sagt man, oder: sie ist zu steif.“ Worauf gründet man dieses Urtheil? Eigentlich auf nichts, als Regel anzugebendes; der Geschmack urtheilte bloß, und der Geschmack entscheidet nur, er rechtfertiget sich nicht. Gleichwohl steht man zuweilen in dem Wahn, dies Urtheil sey nach der Regel gefällt worden, daß die Windungen an Arabesken nicht steif, und daß sie selbst nicht zu voll seyn dürfen. Allein diese vermeintliche Regel ist nichts, als eben dieser einzelne Ausspruch, der zum Schein als ein allgemeiner Satz ausgedrückt worden ist, aber als solcher nicht

gilt, weil er weder bestimmt, noch auch ohne Ausnahme richtig ist, denn was ist, erstlich, steif und nicht steif für alle Arabesken, und, zweitens, was ist steif überhaupt. So viel als gerade, oder dem geraden näher als dem krummen kann es nicht seyn, weil es sehr schöne Arabesken giebt, in denen zum Theil ganz gerade, zum Theil aber nur wenig gekrümmte Linien angetroffen werden. — Dies sind ästhetische Sophistereien, von welchen sich der Mann von Geschmack eben so wenig irre machen läßt, als der Mann von gesunder Vernunft von den philosophischen, vor welchen sich aber auch jener eben so sorgfältig in Acht nimmt, als dieser vor diesen.

Ist aber die Regel — im zweiten Falle — wirklich ein allgemeiner und verständlicher Satz, so ist das Urtheil, zu welchem sie berechtiget, ein Kunsturtheil, und dieses kann eben deswegen aus jener ohne Cirkel bewiesen werden. So, wenn man sich wegen Verbindung zweier Gartenparthieen auf ein psychologisches Gesetz beruft, nemlich darauf, daß das Gemüth nicht von einem Zustand unmittelbar in den entgegengesetzten geworfen seyn will; nicht aus der frohen Empfindung in eine traurige, nicht aus einer ernsthaften Situation in eine komische. — In diesem Falle aber wird sich jeder befinden, der über einen Garten urtheilt; ich glaube also eben deswegen, daß man die Kunstgärten nach Gesetzen der lyrischen Kunst beurtheilen müsse, und daß also die Gartenkunst eine lyrische Kunst sey.

Es

Es darf demnach keine einzelne Parthie des Gartens ohne alle Rücksicht auf das Ganze beurtheilt werden. Manche einzelne Parthie würde z. B. gewinnen, wenn einige Bäume umgehauen würden, die Aussicht würde freier, sie würde vielleicht auch wirklich schöner werden, u. s. w. Das mag seyn. Der Künstler hat doch vielleicht recht, daß er die Bäume stehen läßt, und die Aussicht wohl gar noch mehr beschränken will, denn es kömmt ja nicht auf die Schönheit dieses einzelnen Platzes, sondern es kömmt auch darauf an, was dieser Platz nach seinem Verhältnisse zum Ganzen seyn soll. Vielleicht zerstreut er ohnehin den fein fühlenden Spatziergänger zu viel, und bringt seine Seele aus der Verfassung, in welche er durch die Wirksamkeit der bisher durchstreiften Parthieen gekommen war. In diesem Falle also, ist die Maxime des Künstlers die Maxime des Mannes von Einsicht.

Aus eben diesem Standpuncte müssen auch die Verschönerungen beurtheilt werden, die ein Garten durch andere Künste erhält, die Verschönerung durch Gebäude, Bildsäulen und Denkmäler. Diese Verschönerungen sind das, was in der Musik der Text, oder in einem lyrischen Drama die ganze Begebenheit ist, sie geben dem Ganzen mehr Bestimmtheit. Sie wirken aufs kräftigste, daß sich der Lustwandelnde sammle, und in die Gemüthssituation komme, in welche er kommen soll. Diese Rücksicht bestimmt daher selbst die Wahl der vorzustellenden

Sujets,

Sujets, selbst die Art und die Form der aufzuführenden Gebäude. Eine melancholische Gegend wird durch ein Grabmal, mit welchem sie versehen ist, noch mehr an Rührung gewinnen. Eine freie und offene Parthie aber wird durch einen Tanzsaal verschönert und in ihrer Wirkung bestimmter gemacht werden können. Bloß belustigende und frappirende Gebäude aber, Hütten, die den Einsturz drohen, und innwendig herrliche Zimmer enthalten, sind nicht nach dem zu beurtheilen, was sie an sich sind, sondern nur nach dem Eindruck, welchen ihr Aeußeres macht. Stimmt dieser mit der Gegend, und stimmt die Gegend selbst mit dem Ganzen gehörig zusammen, so ist wohl nichts an diesen Spielereien des Witzes auszusetzen. Verbirgt sich aber hinter denselben die Armuth des Genies, und ist der Geschmack unrichtig, der ihnen ihre Stelle gab, so kann die kleine Ueberraschung und die Verwunderung des Lustwandelnden auch kein Ersatz für den höheren Genuß seyn, welchen er entbehren muß, oder gar für die Störung in seiner Gemüthsverfassung, die ihm durch fremdartige Vorstellungen zubereitet wird.

C.

Von den Werken der Baukunst.

Ich habe die nun folgenden Künste didaktische Künste genannt, weil sie irgend etwas vorstellen, was sich anschauen läßt, und also ein Erkenntniß

niß gewähren, im Gegensatz mit den lyrischen, welche etwas durchaus nicht anschauliches und erkennbares nemlich Gefühle darstellen. Ich brauche also den Ausdruck didaktisch in einer etwas weiteren Bedeutung, als er gewöhnlich gebraucht wird, wenn man nur einige Werke der Dichtkunst didaktisch nennt. In diesem Falle heißt didaktisch, was eine Reihe von innerlich zusammenhangenden, und also aus einander gefolgerten Erkenntnissen vorträgt. Eine Erkenntniß, die nur in Worten darzustellen, und also nur der Dichtkunst möglich ist.

Zu den Werken der Baukunst gehören bekanntlich nicht nur alle Arten von Gebäuden, als Kirchen, Palläste, Lusthäuser, Wohnhäuser und Residenzschlösser, sondern auch Ehrenpforten, Brücken, Säulen u. dgl. werden dahin gerechnet.

Als Werken der didaktischen Kunst, liegt ihnen ein ganz bestimmter und jederzeit auf das deutlichste anzugebender Begriff zu Grunde, und die objektive Vollkommenheit, d. h. der Umstand, ob das Werk das ist, was es seyn soll, ist das erste, wogegen dasselbe durchaus nicht verstoßen darf. Einen Begriff von einem Wohnhause, von einer Kirche u. dgl. hat ein jeder, und zwar einen sehr bestimmten Begriff. Allein die Vorstellung von einem gewissen Gefühle, zumal wenn es ein sehr feines Gefühl ist, ist leichter mit der Vorstellung von einem andern verwechselt, und diese Art von Unvollkommenheit wird

in

in lyrischen Werken bei weitem nicht so allgemein und so unfehlbar bemerkt, als in den Werken der nun folgenden Künste, besonders aber in den Werken der Baukunst. Das zu beurtheilende Werk sey ein Wohnhaus. Es muß sich also sicher, gesund und bequem in demselben wohnen lassen. Was in dieser Rücksicht geleistet ist, muß auch in dieser Rücksicht beurtheilt werden, und man urtheilt alsdann nicht als Mann von Geschmack, sondern nur als Kenner des menschlichen Bedürfnisses. Bequeme Vertheilung der Zimmer, helle und bequeme Treppen, leicht zu erhaltende Sauberkeit, hohe und helle Zimmer gehören mithin noch gar nicht zur Schönheit des Hauses, sondern zur Vollkommenheit desselben: so wohl es einem auch seyn mag, wenn man in einem solchen Hause umhergeführt wird.

Ueberhaupt ist bei allen Gebäuden, welche zum Wohnen bestimmt sind, auch sogar bei Schlössern und Pallästen, ihre Tauglichkeit zu dieser Absicht, das erste, worauf der Blick des Beurtheilenden fällt, und bleibt schlechterdings die Hauptsache. Dies ist aber eine sehr begränzte Vollkommenheit, und keineswegs die absolute, die mit Sittlichkeit einerlei ist. Von dem letztern Ingredienz enthält kein Wohnhaus, kein Landsitz, kein Lustgebäude, kein Pallast, kein Schloß etwas, es bleiben daher diese Kunstwerke durchaus nur Werke des zweiten Rangs, und die größte Schönheit, Symmetrie und Pracht, welche mit der Vollkommenheit derselben verbunden seyn mag,

kann

kann sie aus dieser Classe von Kunstwerken nicht herausheben. Es ist daher auch nicht so wohl bei diesen Gebäuden, auch nicht einmal bei Amphitheatern, Schauspielhäusern, Zeughäusern, oder sonst sehr großen Gebäuden, daß der Kunstsinn bei ihnen vollkommene Rechnung findet, sondern das Werk, mit welchem die Baukunst sich kühn neben die andern stellen darf, ist die Kirche, und zwar nicht die Kirche, die zum Predigen eingerichtet ist, sondern diejenige, die gleichsam ohne Menschenstimme die Majestät des Höchsten verkündigen soll, die Peter- oder Paulskirche. Hier ersetzt das erhabene Gefühl, welches solche Gebäude schon durch ihre Größe und Umfang, und durch die ganze Zusammensetzung einflößen, vereinigt mit der Vorstellung, daß Menschen an diesem Orte geheiligte Entschlüsse erneuern, Gelübde zu einem guten Lebenswandel ablegen, und ihren Geist Gott näher bringen, die in andern Kunstwerken unmittelbar wahrgenommene Sittlichkeit, und erzeugt die Anzahl der zu einem completten Wohlgefallen gehörenden Momente. Die Vorstellung aber von der Bestimmung der Kirche zur Andacht ist es, welche das Wohlgefallen an derselben nicht nur bestimmt sondern auch erhöht; nicht die Größe, und das von derselben eingeflößte erhabene Gefühl allein. Durch dieses wirken auch andere großen Gebäude. Es ist aber gar keine Frage, was von zweien an Schönheit, Zweckmäßigkeit und Größe ganz gleichen Gebäuden, deren eines eine Kirche, das zweite aber etwa ein Arsenal,

senal, oder Residenzschloß wäre, den stärksten Eindruck hinterlassen würde. Dies ist vielmehr aus dem bisher erörterten mit vollkommener Sicherheit von der Kirche zu behaupten, weil bei dieser ein Hauptmoment des Wohlgefallens vorhanden ist, welches alle andere Gebäude entbehren.

Die Kirche, die zum Predigen bestimmt ist, läßt nie eine solche Größe und Anordnung zu, daß der Effect, der zu einem vollkommenen Wohlgefallen gefodert, und von andern Kirchen auch hervorgebracht wird, erreicht würde. Eine Annäherung an das Ideal eines zur Andacht bestimmten Gebäudes bleibt aber dennoch möglich, und auch solche Kirchen können durch das Genie mehr oder weniger von großer Wirkung erhalten. Ganz wenigstens darf und soll diese Rücksicht nicht zur Seite gestellt werden, ob gleich auch nicht zu leugnen ist, daß diese Art von Gotteshäusern nichts weiter thun sollen, als den Verstand durch ein in bewegende Gefühle versetztes Herz auf den Vortrag des Predigers vorzubereiten. Diese Wirkung auf das Gefühl muß daher mäßig seyn, denn sonst wird der Zuhörer durch eben das Mittel, das ihn zur Andacht auffoderte, auch wieder aus derselben gerissen, indem die Andacht Sammlung des Geistes (des Verstandes) fodert.

Was sich nun aus der Bestimmung eines Werkes der Baukunst für die Einrichtung desselben folgern läßt, das ist alles Vernunfturtheil, nicht Kunsturtheil. Hohe und helle und große

Zimmer,

Zimmer, das schreibt der Zweck des Hauses vor. Die Regeln aber anzugeben, nach welchen das Ganze einzutheilen ist, das ist das Geschäft der Baukunst, nicht in wieferne sie schöne, sondern nur in wieferne sie mechanische Kunst oder Handwerk ist. Die erste Regel, nach welcher der Kunstgeschmack über Gebäude urtheilt, hat Home *) sehr richtig also angegeben: jedes Gebäude muß einen Ausdruck haben, der seine Bestimmung ankündigt. Ein Pallast muß also prächtig und groß, das Wohnhaus eines Privatmanns zierlich und bescheiden, ein Schauspielhaus munter und glänzend, ein Grabmal dunkel und melancholisch seyn. Eine Kunstkirche muß nur helldunkel seyn, eine Hauskapelle aber muß volles Licht haben. In einer zum Predigen und Choralsingen eingerichteten Kirche muß es aber sehr helle seyn, weil das die Bestimmung so mit sich bringt, welche die erste Rücksicht bei Beurtheilung verdient. Denn eigentlich wird der Ausdruck, welchen ein zur Andacht und Herzenserhebung bestimmtes Gebäude haben soll, und welcher erhaben seyn muß, durch starkes Licht geschwächt, durch das Helldunkel aber verstärkt.

Die eigentlichen Verzierungen der Gebäude theilt eben dieser scharfsinnige und geschmackvolle Kunstrichter in drei Classen. Verzierungen, die bloß der Schönheit wegen da sind, wie Bildsäulen, Vasen,

*) Grundsätze der Kritik, 3r Th. 24. Cap.

sen, Sculpturen; andere, welche nutzbar zu seyn scheinen, es aber in der That nicht sind, z. B. blinde Fenster; drittens, Verzierungen, welche auch wirklich Nutzen haben, als Pfeiler.

Die erstern müssen so gestellt seyn, daß sie in jeder Richtung gesehen, und aus verschiedenen Entfernungen betrachtet werden können. Statuen werden daher sehr schicklich gebraucht, große Treppen zu verzieren, welche zu der Hauptthür eines Pallastes führen, oder, den leeren Raum zwischen Säulen und Pfeilern zu vermindern. Aber eine Höhlung oder Nische in der äußern Fronte ist ein unschicklicher Platz für eine Bildsäule; und sie auf das Verdeck oder die Spitze der Mauren zu stellen, ist noch aus einem andern Grunde unschicklich, wegen der unfesten Stellung, die uns in Furcht setzt, sie möchte herunter fallen. Die Spitze der Mauern mit einer Reihe Vasen zu zieren, ist ein unglücklicher Einfall, weil ein Ding, das dem Scheine nach Nutzen hat, an einen Ort gestellt wird, wo es gar keinen haben kann. Und was Sculpturen auf der äußeren Oberfläche betrift, welche die Italiener basso relievo (halb erhobene Arbeit) nennen, wenn sie flach, und alto relievo (erhobene Arbeit), wenn sie hervorragend ist, so ist zu bemerken, daß in der Architectur, so wie in der Gartenkunst, Ausdrücke, die einander widersprechen, vermieden werden müssen. Festigkeit und Solidität sind der eigentliche Ausdruck einer Grundlage; Sculpturen hingegen müssen leicht und zart seyn. Daher

darf

darf ein Fußgestell, es mag zu einer Statue oder Säule seyn, nur sparsam verziert seyn. Die Alten haben auch nie eine kühnere Verzierung, als halberhobene Arbeit angebracht.

Was die Verzierungen der zweiten Art betrift, so ist es ein großes Versehen, die Verzierungen so einzurichten, daß sie unnütz scheinen. Daher muß ein blindes Fenster, wo die Regelmäßigkeit es erfodert, so verkleidet werden, daß man es von den wirklichen Fenstern nicht unterscheiden könne. Wenn man sieht, was es ist, so wird es häßlich. Es ist ein ganz vergeblicher Versuch, einen Mangel von Erfindung zu bedecken, er setzt vielmehr die Unregelmäßigkeit in ein stärkeres Licht, indem es anzeigt, daß der Regelmäßigkeit nach ein Fenster hätte dort seyn sollen, daß aber der Künstler nicht Geschick genug gehabt hat, die äußere Symmetrie mit der inneren Eintheilung zu vereinigen.

Bei der dritten Art von Verzierungen ist es ein Versehen, die Pfeiler so tief in die Mauer zu verstecken, daß sie den Schein des Nutzens völlig oder doch größtentheils verlieren. Die Bestimmung eines Pfeilers ist, entweder wirklich, oder dem Scheine nach, einen andern Theil zu stützen, welchen man das Gesimse nennt. Was die Form des Pfeilers betrift, so ist ein Cirkel eine schönere Figur, als ein Viereck, eine Kugel eine schönere, als ein Cubus, und ein Cylinder schöner, als ein Parallelopipedon. Eine

Säule ist also schöner als ein Pfeiler, und verdient daher im allgemeinen vor jenem den Vorzug.

Eine Säule ist ein Cylinder, der oben ein Capital und unten eine Basis haben muß, weil sie ohne das erstere zu nakt aussieht, und ohne das zweite nicht feststehen zu können scheint. Der Cylinder, oder der eigentliche Körper der Säule, heißt der Schaft. Diese drei Stücke müssen in einem Verhältnisse zu einander stehen, welches wahrscheinlich nach der Statur des Menschen bestimmt ist, indem man sich das Capital als den Kopf, und die Basis als die Füße vorstellen kann.

Wir finden drei Säulenordnungen bei den Griechen, die Dorische, die Jonische und die Korinthische, welche durch ihre Bestimmung sowohl, als durch ihre Verzierungen von einander unterschieden sind. Man hat hitzig darüber gestritten, ob diesen Ordnungen noch eine neue beigefügt werden kann; einige meinen es, und führen die zusammengesetzte und die toscanische als Beispiel an. Andere verneinen es, und behaupten, daß dies eigentlich keine verschiedenen Ordnungen, sondern nur geringe Abweichungen von diesen Ordnungen wären. Der Streit kann nie geendiget werden, weil man sich über keine charakteristischen Kennzeichen, eine Ordnung von der andern zu unterscheiden, vereiniget hat, noch auch vermuthlich sich jemals vereinigen wird. Was sich in diesem Streite wichtiges finden läßt, ist folgendes.

Es giebt kein Kennzeichen, welches die eine Ordnung von der andern vollkommen unterscheiden ließe, als diese beiden: die Form der Säule und ihre Bestimmung. Gründe für die Verwerfung des ersten von diesen Kennzeichen zu finden, wird nicht schwer seyn: denn wenn wir so viele Säulenordnungen annehmen wollen, als es verschiedene Formen giebt, so würden diese Ordnungen ins unendliche vermehrt werden können. Die Bestimmung der Säule hingegen ist ein weit bestimmteres Kennzeichen; denn diese leitet uns, sie in drei Arten oder Ordnungen zu unterscheiden; eine, die einfach und stark ist, um einfache, massive Gebäude zu unterstützen; eine andere, die gefällig und anmuthig ist, um Gebäude von geringerm Charakter zu unterstützen; und zwischen diesen beiden eine dritte, um Gebäude von einem mittleren Charakter zu stützen. Diese Unterscheidung muß angenommen werden, weil sie die Form, und gewissermaßen die Verzierungen einer Säule bestimmen hilft. Eine weiter getriebene Unterscheidung würde wenig Nutzen haben, und könnte auf keine gewisse Zahl eingeschränkt werden; denn vermöge der Natur der angegebenen Unterscheidung selbst, kann man keinen Grund mehr haben, eine vierte Ordnung hinzuzufügen, als eine fünfte, eine sechste, und so ins unendliche fort. — Wenn wir die Bestimmung allein betrachten, so ist die toscanische Säule von gleicher Ordnung mit der dorischen, und die zusammengesetzte mit der korinthischen. Betrach-

ten wir aber die Form, so sind sie von verschiedenen Ordnungen.

Die Verzierungen dieser drei Ordnungen müssen so eingerichtet seyn, daß sie ihnen das Ansehen desjenigen geben, wozu sie bestimmt sind. Einfache Verzierungen würden mit der Zierlichkeit der korinthischen Ordnung nicht wenig streiten, und sanfte und gefällige Verzierungen nicht weniger mit der Stärke der dorischen. Aus diesem Grunde ist die Verzierung der letzterwähnten Ordnung nicht ganz passend. Sollte sie auch nicht zu zart seyn, so ist sie wenigstens zu gehäuft für eine Säule, die weit mehr den Charakter der Nutzbarkeit, als den der Schönheit hat. Die Häufung der Zierrathen würde weit erträglicher in jeder andern Säule von einem entgegengesetzten Charakter seyn. Dieser Einwurf ist indessen schwach, und ich wünschte, daß ich auch den folgenden dafür halten könnte. Die korinthische Ordnung ist die Lieblingsordnung zweier Jahrtausende gewesen, und dennoch ist es, meines Bedünkens, unmöglich, einen Geschmack für dieselbe zu fassen. Die Erfindung dieses blumichten Capitals wird dem Bildhauer Kallimachus zugeschrieben, dem eine Pflanze, die man Akanthus nennt, und die rings um einen zufällig darauf gestellten Korb gewachsen war, zu dem Einfall half; und in der That stellt dieses Capital den beschriebenen Korb ziemlich richtig vor. Dieser Gegenstand, oder die Nachahmung desselben in Stein, kann, auf einen Schaft gestellt, eine ganz schöne Fi-

gur

gur machen; aber ihn zum Capital einer Säule zu machen, die bestimmt ist, ein Gebäude zu stützen, muß dieser Säule ein Ansehen geben, das mit ihrer Bestimmung nicht bestehen kann; ein Akanthus, oder eine andere Pflanze, kann Unterstützung nöthig haben, aber sie selbst ist ganz ungeschickt, etwas zu unterstützen, das schwerer ist, als eine Biene oder ein Sommervogel. Die Zierlichkeit dieses Capitals zog vermuthlich anfangs einen Schleier über seine Unschicklichkeit, und nunmehr hat es durch den langen Gebrauch ein Ansehen bekommen, dem sich jeder Künstler unterwirft. So groß ist die Gewalt der Gewohnheit, selbst wo sie der Natur widerspricht.

Man wird nicht viel gewinnen, wenn man behaupten will, daß der Korb, oder sollte dieser auch verworfen werden, irgend ein stärkeres Gefäß, als das Capital angesehen werden muß, und daß die Blätter und Zweige der Pflanze bloß als Verzierungen zu betrachten sind; denn, wenn man nur die Pflanze selbst ausnimmt, so kann nichts ungeschickter seyn, ein großes Gebäude zu stützen, als ein Korb, oder auch das stärkste Gefäße.

Für Gebäude von jeder Art ist es eine Regel, welche die Absicht vorschreibt, daß sie fest und dauerhaft seyn müssen; und eine andere Regel, welche die Schönheit vorschreibt, daß ihre Festigkeit auch auf dem ersten Blick ins Auge falle; denn jedes Ding, welches wankt, und in Gefahr scheint, herab zu fallen, setzt den Zuschauer in Furcht, und läßt sein Gemüth

müth nicht ruhig genug, die Schönheit, welche sich ihm darbietet, zu genießen. Selbst das wilde, durch einander geworfene, formlose, gefällt nur in der Natur, nicht in der Kunst. Ein Kunstwerk ist von Menschen hervorgebracht; es soll Absicht, Plan und Ordnung verrathen. Die Kunst kann daher nichts dynamisch-erhabenes darstellen, sondern schränkt sich bloß auf Darstellung des mathematisch-erhabenen ein. Ihr Erhabenes ist das seiner Ausdehnung nach Große, nicht aber das Starke. Der musculöseste Löwe, mit Wuth im Blick und mit zum Sprung erhobenem Vorderleibe, ist nicht schrecklich, wenn er in Stein gehauen, oder gemalt ist. Und das deswegen, weil wir sehen, daß hier keine Kraft wirklich vorhanden, sondern daß sie nur vorgestellt ist.

D.

Von den Werken der Malerei und Bildhauerkunst.

Ich nehme die Werke dieser beiden Künste in meiner Betrachtung zusammen, weil sie, was die bloß ästhetische Beurtheilung betrift, nach denselben Regeln beurtheilt werden müssen. Denn beide Künste liefern keine andern Kunstwerke des ersten Ranges, als Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit, und dabei kömmt es gar nicht darauf an, ob ein Stein mit dem Meisel, oder die Leinewand mit dem Pinsel bearbeitet worden ist. Was die Malerei ganz

allein

allein darstellen kann, und was der Bildhauer auch nicht einmal versuchen wird, nemlich Landschaften, perspective Stücke u. dgl., das erhält am Ende dieser Betrachtung seine eigene Beurtheilung.

Die Werke dieser beiden Künste — denn ich rechne auch die Kupferstecherkunst unter die malenden — sind, nebst den Werken der Dichtkunst, von jeher am häufigsten beurtheilt und kritisirt worden. Was aber in andrer Rücksicht sehr gut war, daß nemlich Männer von Metier größtentheils die öffentlichen Beurtheiler dieser Werke gewesen sind, das hatte doch den Nachtheil, daß die Augen des Publicums weit mehr auf die Correctheit oder Uncorrectheit dieser Werke gerichtet wurden, als auf die ganze Schönheit derselben.

Man versteht bekanntlich unter Correctheit eines Werkes, die Vollkommenheit desselben, welche durch möglichste Beobachtung der Regeln, welche die Schule giebt, zu erhalten ist. Ein Werk, welchem, mit Einem Worte, kein Fehler nachgezeigt werden kann, ist correct. Eine Zeichnung, in welcher die Proportion der Glieder, die anatomischen Gesetze der Muskelbewegung, und die psychologischen Erfahrungen von den Aeußerungen eines Affects, oder überhaupt einer Gemüthsbewegung, beobachtet sind, heißt correct. Ein Gedicht heißt correct, wenn der Inhalt desselben poetische Möglichkeit hat, wenn die Erzählung klar und deutlich ist, wenn eine angemessene Versart gewählt worden, und gegen die Regeln des

richtigen Denkens, der Darstellung und der Grammatik, nicht gesündiget worden ist; kurz, wenn man nicht sagen kann: hier ist gegen diese oder jene Regel angestoßen.

Die Correction ist nun zwar eine wesentliche Bedingung zu dem verdienten Wohlgefallen eines Kunstwerks, denn Verstand und Vernunft, welche hier mit urtheilen, wollen Richtigkeit und Vollkommenheit haben, wenn sie befriedigt werden, und hiedurch das Gemüth mit Wohlgefallen afficiren sollen; allein sie ist nicht die ganze Bedingung zur Schönheit des Werkes, sondern es muß zur Correctheit noch Geist kommen, ehe ein Werk als ein vollendetes Kunstwerk gelten kann.

Geist aber zeigt sich nur in dem Ausdruck der Gemüthsbewegungen, den diese im Körper hervorbringen und allmählig befestigen. Dieser Ausdruck ist etwas, worauf der Künstler ohne Genie, d. h. der selbst keinen Geist hat, gar nicht achtet, und was er nicht erkennt, wenn es auch vor seine Augen gebracht wird. Die Kunst besteht nicht darinn, daß man Acht habe, welchen Zug, welche Furche oder Erhöhung ein Affect hervorbringe, und jene alsdann in dem Marmor nachbilde, sondern darinn, daß kein Punct in dem ganzen Gemälde, kein Meiselstrich am ganzen Marmor vorkomme, der etwas anderes ausdrücke, als was der Künstler ausdrücken will, daß aber auch keine Stelle an dem Kunstwerke vorhanden sey, die von allem Ausdruck leer wäre.

Sobald also nur Seele, oder, wenn man will, nur Freiheit aus dem Kunstwerke spricht, sobald hat dasselbe wenigstens etwas von dem, was den zweiten Bestandtheil der vollendeten Schönheit ausmacht. Es fehlt aber noch viel, daß dieses etwas hinreichend wäre. Ist die Darstellung die eines Menschen, so muß nicht Geist allein, es muß ein guter Geist aus derselben hervorleuchten, das heißt, man muß dem Bilde keine schlechthin verbotene Neigung ansehen, und thue die abgebildete Person auch was sie wolle, selbst wenn sie böses thut, so muß der Ausdruck nicht zeigen, daß ihr das böse habituell geworden ist, sondern man muß ihr ansehen, daß ihr Gemüth nur einen Augenblick lang von der Tirannei der Leidenschaft überwältigt, schon im Begriff sich an dem Bewußtseyn, daß es nicht recht sey, wieder in die Höhe zu richten.

Spuren der Willkühr also, einer Willkühr aber, welche dem Sittengesetze gemäß ist, machen das aus, was in der Darstellung eines Menschen geistvolles ist. Alles andere gehört zur Correction solcher Darstellungen. — Beide Bestandtheile der ganzen Schönheit können nun zwar in Gedanken abgesondert, und, so viel als möglich, auch abgesondert betrachtet werden, ja es läßt sich jeder einzelne Bestandtheil wieder in andere zerlegen, und auch diese lassen sich einzeln beurtheilen; es wird aber nicht schaden, darauf aufmerksam zu seyn, daß der ganze Eindruck eines Kunstwerkes, der die Seele demselben gewinnt,

von der Zusammenwirkung aller dieser einzelnen Bestandstücke abhängt; und daß wir uns keiner Absonderung bewußt sind, wenn wir von dem Schönen eigentlich getroffen werden.

Ich will nun alles, was ein Liebhaber der Kunst an einem Gemälde zu beurtheilen finden wird, nach einander durchgehen. Es wird in der Zeichnung, im Licht und Schatten, im Colorit, und in der Composition bestehen. Was der Maler in Ansehung der Zeichnung zu beobachten hat, ist auch für den Bildhauer Regel. Das übrige geht ihn nichts an, weil er das Auge nicht zu täuschen braucht, sondern wirkliche Körper darstellt. Auch giebt es keine Regeln, welche der Bildhauer statt der für den Maler gehörenden, zu befolgen hätte. Da diese Regeln größtentheils das betreffen, was bei der Malerei der Mechanismus heißt, und was eigentlich nicht das kunstmäßige in derselben, sondern nur das künstliche ausmacht, und worüber dem Maler von Profession ausschließend ein Urtheil zusteht; so kann ich nicht wohl anders, als einer Autorität folgen, gegen welche aber meine Leser wohl kaum etwas einwenden werden. Ich werde nemlich bei diesen Betrachtungen die Untersuchungen des berühmten Mengs *) gleichsam

*) Aus den hinterlassenen Werken des Ritter Mengs, übers. von Trange. Halle 1786. Zweitem Band, welcher besonders die Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei, und die Betrachtungen über die drei großen Maler, Raphael, Corregio und Titian enthält.

sam als Leitfaden benutzen, und aus den Schriften dieses geistreichen Künstlers, und geschmackvollen, gelehrten und gründlichen Kritikers so viel heraus heben, als meine Absicht erfodert.

Ein Gemälde ist in der Zeichnung richtig, wenn nicht nur alle Glieder des Körpers, oder überhaupt alle Theile des Ganzen, die Proportion haben, die ihnen in der Wirklichkeit zukömmt, sondern wenn auch der Schatten, den diese Theile, als körperliche Masse, nothwendig werfen, wenn sie beschienen werden, gerade so ist, wie es entweder aus bloßer Beobachtung, oder aus Grundsätzen der Perspective gefunden werden kann. Wenn also Arme und Beine, wenn Finger, Nase und Mund weder zu groß noch zu klein, wenn sie nicht am unrechten Orte angebracht sind, wenn die beweglichen Gliedmaßen keine Lage haben, die ihnen entweder ganz unmöglich, oder doch äußerst schwer, und unter den gegebenen Umständen zweckwidrig ist. Der Maler ist hierinn nicht bloß an die Natur gebunden, er ist an sie gefesselt. Er darf durchaus nichts anders zeichnen, als es in der Natur ist, und so wie ein wirklicher Arm aussieht, der in irgend eine Lage gebracht, und von dem Lichte beleuchtet wird, so muß der Arm in einem Gemälde aussehen. In der Zeichnung besonders ist es, daß unaufhörliche Beobachtung der Natur, Studium der Perspective, und Anatomie dem Maler Dienste leistet, und man sollte nicht glauben, was schon eine richtige Zeichnung, wenn nur die Stellung der Figu-

ren

ren mit Einsicht gewählt ist, für Wohlgefallen bewirkt. Die Zeichnung ist, dem Ansehen nach, das geringste, das am meisten sclavische und unwillkührliche, das schwerste und uninteressanteste in der Malerei; es ist dasselbe, was die Fingersetzung bei Behandlung eines musikalischen Instrumentes ist; die Festigkeit in derselben ist aber die unnachlaßliche Bedingung des großen Malers, und der erste und wesentlichste Bestandtheil der Correctheit eines Gemäldes. Ein Fehler in der Zeichnung, ist wie ein Fehlschluß, wohl gar wie eine Lüge in der Rede anzusehen. Du sagest, was du sagest, so rede nur wahr; und du stellest dar, was es auch sey, so stelle nur richtig dar; verzeichne also nicht. Man findet gegenwärtig nur zu viel Gelegenheit, angehenden Künstlern dieses ABC ihrer Kunst zu empfehlen, da Kupferstecher von vielen andern Vorzügen, in diesen Elementen sehr häufig verstoßen. Sie setzen sich dadurch dem Tadel der gemeinsten Beurtheiler aus, denn es fodert weder Kenntnisse noch Talent, Verstoße in der Zeichnung wahrzunehmen, weil der Blick aller Menschen durch das immerwährende beobachten der Proportionen, welche die Natur gemacht hat, zu einer ziemlichen Sicherheit in Beurtheilung des Richtigen in der Zeichnung gelangt.

Unter den genannten Meistern der Malerkunst war Raphael in der Zeichnung am vollkommensten. Er machte den Anfang, sagt Mengs von ihm, mit einer trocknen und sclavischen, aber ziem-

lich

lich correcten Zeichnung. Nachher erlangte er einen viel größern, aber doch niemals so vollkommenen und ausgeführten Stil, wie man bei den Antiken von der ersten Ordnung antrift, weil er, im Ganzen genommen, nicht die Kenntniß der wahren Schönheit hatte, welche die Griechen besaßen. In den Charakteren der Philosophen, der Apostel und der übrigen Figuren dieser Art, war er vortrefflich. Seine Frauen aber sind nicht reizend genug, weil er ihnen einen zu sehr gekrümmten Umriß gab. Dieses machte ihn gewissermaßen gemein, und verschaffte seinen Figuren ein grobes Ansehen, ja, wenn er diesen Fehler vermeiden wollte, verfiel er in einen noch schlimmern, nemlich in das Harte. Er kannte das idealisch-schöne nicht, und daher war er in den Figuren der Apostel und der Philosophen vortrefflicher, als in den göttlichen. Seine Zeichnungen enthalten alle die Umrisse, die sich in der Natur finden; welche er dann auch in allen seinen Zeichnungen nachahmte. — Ich stelle mir vor, daß dieser große Mann sich beständig mit Zeichnung erwachsener Menschen beschäftigte, und in diesen erhielt er eine große Fertigkeit, und schließe daraus, daß man den Raphael in den Charakteren, welche ihm eigen sind, nemlich in den alten, und nervösen Constitutionen studiren muß, weil er bei der Vorstellung zartgebauter Körper hart, bei den allzustarken aber ein übertriebener Nachahmer des Michelangelo war. Raphael bildete und drückte die menschlichen Gestalten bewundernswürdig aus, und

ich glaube, daß wenn er in den blühendsten Zeiten Griechenlands gelebt hätte, wo er so viele Schönheiten sehen konnte, so hätte er gewiß die höchste Stufe erreicht, und wäre den berühmtesten Männern des Alterthums gleich gekommen.

Unter dem Lichte und Schatten, oder dem Helldunkel, versteht man das, wodurch in einem Gemälde bewirkt wird, daß man lebende Figuren, oder wirkliche Gruppen von Menschen zu sehen glaubt. Es ist hiezu eine große Aufmerksamkeit und Beobachtung und eine große Geschicklichkeit in allen Regeln der Zeichnung, der Malerei, und der Perspective nöthig. Es wirft nemlich, wenn man genau Achtung giebt, jeder Gegenstand das Licht etwas anders zurück als ein anderer, und verursacht auch einen etwas anderen Schatten. Zwei Menschen, die einander an Größe und Dicke vollkommen gleich, und dabei gleich gekleidet wären, von welchen aber der erste dem leuchtenden Körper etwas näher steht, als der andere, sind ganz natürlich, in Ansehung des Lichtes und Schattens etwas, wiewohl nur wenig, verschieden. Dieses wenige muß nun bemerkt, und in dem Gemälde glücklich ausgedrückt werden, wenn dieses im Helldunkeln richtig seyn soll. Es läßt sich nicht wohl angeben, wodurch ein gutes Helldunkel erhalten wird, oder vielmehr, diese Abstufung des Lichts und Schattens macht einen eigenen Gesichtspunct aus, den der Maler bei dem Entwurf des Gemäldes nehmen muß. Denn es wird durch Vertheilung

lung der Gegenstände, durch die Wahl der Gewänder, durch angebrachte zufällige Gegenstände u. dgl. erhalten. Die Betrachtungen des Herrn Mengs sind aber in diesem Puncte besonders praktisch. Er sagt von Raphael, daß er sehr gut verstanden habe, wo und wie man Licht und Schatten anbringen müsse, er habe aber das Ideale in demselben nicht gekannt. Dies heißt in der Sprache dieses feinen Kunstrichters, Raphael habe zwar verstanden, wie Licht und Schatten an einem einzelnen Körper zu vertheilen wäre; er habe daher nicht gewußt, wie ein ganzes Gemälde so anzulegen wäre, daß die auf demselben befindlichen Gegenstände einander selbst wieder gehörig beleuchteten, und so beleuchteten, daß, der Richtigkeit der Schattirung der einzelnen unbeschadet, in die ganze Darstellung ein Leben käme, wie sie in den Gruppen von wirklich beisammen befindlichen Gegenständen ist. — Einen gewissen Anschein von Ideal bemerkt man zwar in allen seinen Werken, allein man sieht, daß es nicht die Wirkung einer festen Methode, sondern etwas zufälliges, und in der Lebhaftigkeit seines natürlichen Geschmacks gegründet ist. Das System, welches Raphael in seinen Gemälden beobachtete, bestand darinn, daß er seine Gegenstände aus der Geschichte wählte, und seine Gründe dadurch in die Augen fallend machen wollte, wenn er alle Figuren gleichsam weiß bekleidete. Dies zum voraus gesetzt, hat er auch seine ersten Lichter so vertheilt, und an den Ort gebracht, wo sie seiner Meinung nach seyn müs-

sen, und von da aus ließ er sie stufenweise abnehmen, bis in die weiteste Entfernung. Man sieht daher auf dem Vordergrund seiner Gemälde viel weißes und gelbes Gewand. Ich glaube, daß dieser Grundsatz, auf dem Vordergrund der Gemälde viele lichte Farben zu brauchen, dem Raphael und der Florentinischen Schule eigen seyn muß, weil die Lombarden und andere gute Coloristen an dieser Stelle allezeit reine Farben, nemlich roth, gelb und blau gebrauchen. Diese ziehen auch die Augen mehr auf sich, als die weißlichten, indem das Weiße den Farben allemal etwas luftartiges mittheilt, und ihre Lebhaftigkeit dadurch vermindert. Außerdem hatte Raphael noch einen fehlerhaften Grundsatz angenommen, daß er nemlich auf der Stelle, wo das Gewand seiner Natur nach von reiner Farbe seyn sollte, ein gleiches helles Licht ausbreitete. Er fiel besonders in diesen Fehler, wenn er ein blaues Gewand malte, wie man an dem Apostel, der auf dem Vordergrund der Transfiguration *) sitzt, bemerkt, dessen Lichter ganz weiß sind, welches nach den starken Schatten und Halbtinten, die er ihm gab, nicht seyn konnte. Dieses heißt, die Farben in den lichten Stellen bis zum höchsten Weiß erhöhen, und in den schattichten bis zum tiefsten Schwarz versinken lassen. Eben diese Regel beobachtete er auch bei den dunkeln Stellen; den stärksten Nachdruck setzte er vorne an, und so

gieng

*) Ein berühmtes Gemälde dieses Meisters.

gieng er stufenweiße bis zu den Lichtern über. Diese Methode war besonders nach seinem Geschmack, weil sie die Gegenstände erhabener macht, und mehr hervorbringt, als durch irgend ein anderes Mittel erreicht werden kann, indem die Parthieen, welche vorwärts sind, den stärksten Schatten haben. Allein dies ist gegen Natur und Wahrheit. Denn ein weißes Gewand kann niemals so dunkel machen, als Raphael es machen ließ, welcher, um diese Regel in Ausübung zu bringen, zugleich die Widerscheine, welche doch so viel zur Klarheit und Grazie beitragen, verabsäumen mußte.

Das letztere ist bei einem kleinen Gemälde eher zu entschuldigen, als bei einem großen, weil in dem erstern Licht und Schatten nicht so abwechselnd seyn kann, indem die Massen, welche die Gründe und Figuren hervorstechend und zurückweichend machen, kleiner seyn müssen; und aus eben dem Grunde konnte er wenig Haltung anbringen, weil er alsdann, seiner Gewohnheit zu Folge, genöthigt gewesen wäre, die Figuren auf dem zweiten Grunde ohne Licht und Schatten zu machen, und so hätten sie keinen Nachdruck und Effect gehabt.

Das Helldunkel ist der Theil der Malerkunst, in welchem Corregio alle Maler vor ihm und nach ihm übertrift, und wodurch er das Leben in seine Gemälde bringt, welches in denselben bezaubert. In diesem Hauptartikel der Kunst erreichte er, wie Mengs von ihm bezeuget, die höchste Stufe. Er brachte es

viel weiter darinn, als Raphael, der seinen Figuren nie die Wirkungen geben konnte, welche sie in der Natur haben, und folglich selbst gegen die Wahrheit in der Darstellung fehlte. Wahrheit, sagt der angeführte Kunstrichter, ist in der Malerei alles das, was wirklich vorhanden ist. Vermöge der Wahrheit zeigt uns die Natur niemals verschiedene Gegenstände mit einem und eben demselben Licht und Schatten, und hierinn hatte Corregio mehr Einsicht, als in irgend einer Sache, und brachte es darinn zur Vollkommenheit.

Die verschiedenen Stellungen und Lagen der Körper bringen verschiedene Wirkungen des Lichts hervor. Eben diese Form der Parthieen macht die zufälligen Lichter und Schatten abwechselnd; denn ein runder Gegenstand macht einen hellen Punct, und eine Fläche ein ausgebreitetes Licht. Hiedurch lernte Corregio einsehen, daß man den verschiedenen Dingen nicht einen gleichen Nachdruck noch Gestalt des Lichtes geben müsse; daß die innere Beleuchtung eines Gemäldes verschieden seyn muß, je nachdem die Parthieen von der dazwischen kommenden Luft erhellt werden; und daß die Vermischung des Lichts und der Finsterniß eine graulichte Tinte hervorbringt. Dann wußte er auch sehr gut, daß eine beständige Abwechselung nöthig sey, daher wiederholte er niemals dieselbe Stärke weder im Licht noch im Schatten.

Man bemerkt an dem Corregio noch eine andere Eigenschaft, welche die Schönheit seiner Werke

um

um vieles vermehrt, nemlich, daß er jedem Schatten den Ton gab, welcher mit der Localfarbe übereinstimmt. So unterscheidet man in seinen Gemälden sehr wohl, den Schatten eines rosenfarbnen Gewandes von dem Schatten eines rothen Gewandes, und den Schatten eines weißen Fleisches von dem Schatten eines braunen. Um dem weißen Fleische Kraft zu geben, machte er es nicht ohne Schatten, allein dem Schatten selbst gab er Widerscheine. Wenn er sich des Weißen bis zum höchsten Tone bedienen mußte, so setzte er demselben eine andere dunkle Farbe entgegen, um die Sache unterscheidend zu machen, ohne daß er gekünstelte Widersprüche anbrachte: denn er erleuchtete niemals einen dunkeln Körper in der Absicht, daß er einen hellen Grund für den Schatten eines hellen Körpers abgeben sollte. Ueberhaupt, er ließ jede Farbe in ihrem Grad und in ihrem Werthe.

In dem Colorit, d. h. in der Kunst, durch Mischung, Vertheilung und Gegeneinandersetzung der Farben alles zu erreichen, was sich nur erreichen läßt, ist Titian, nach allgemeiner Uebereinstimmung, der unübertroffene Meister. Er war der erste, sagt Mengs von ihm, der nach Wiederherstellung der Malerei sich des Idealischen der verschiedenen Farben in den Gewändern mit Vortheil zu bedienen wußte. Vor ihm wurden alle Farben für die Gewänder ohne Unterschied gebraucht, und fast alle Draperieen wurden mit einerlei Grad von Licht und

Schatten gemalt. Titian und Giorgione sahen ein, daß das Blaue eine Schattenfarbe, und zu grossen, dunkeln Stellen sehr dienlich ist. Sie kannten auch die Wirkungen der Saftfarben, und wußten sich auch alle diese Beobachtungen zu Nutze zu machen. Durch diese Mittel fand Titian das eigentlich schöne Colorit, und die Art und Weise, den Schatten und Halbtinten so wohl, als dem Licht, einerlei Grazie, Klarheit des Tons und anständige Farben zu geben. So wußte er, mit einer Menge von Halbtinten, die durchsichtige Haut, das grobe Fleisch mit einer reinen Farbe aus Gelb und Schwarz, das Fette mit Gelb und Roth vermischt, zu unterscheiden. Er kam endlich so weit, daß er mit jeder Tinte das Eigenthümliche einer jeden Sache anzudeuten wußte, und war ganz überzeugt, daß die durchsichtigen Körper nicht so entscheidende Farben haben, als die undurchsichtigen, und daß bei den letztern das Licht verschluckt, bei jenen aber zurückgeworfen wird. Durch alles dieses erreichte er die Vollkommenheit des Colorits, die kein anderer Künstler jemals erreicht hat.

Die römische Schule hat nie ein gutes Colorit gezeigt; die lombardische ein etwas besseres, die venezianische hat aber vor allen den Vorzug. Das kam daher, weil die Venezianer in der Portraitmalerei sehr geübt waren. Das Portraitmalen giebt Gelegenheit die Natur zu studiren und ihre großen Verschiedenheiten zu bemerken. Denn diejenigen, die sich abmalen lassen, wollen gemeiniglich in ihrem

ganzen Anzug gemalt seyn, und der Maler ist genöthigt, eine Menge von Dingen nachzuahmen, als Sammet, Atlas, Taffet, Tuch, Leinewand, Edelgesteine. Dieses muß nothwendig das Genie des Künstlers sehr aufmuntern, wenn er es gut machen will, und er kann sich auch nicht wohl davon loßmachen. Die Dilettanten, denen die gute Nachahmung dieser Dinge schmeichelte, gewöhnten sich nach und nach an diesen Geschmack in der Malerei. Der Portraitist muß, um Beifall zu erhalten, gewisse auffallende Dinge anbringen, und sie verschiedentlich auszuschmücken suchen, damit die Portraits das Ansehen haben, wie die wirklichen Personen gewöhnlich bekleidet sind. In Rom, wo der Geschmack an den Antiken herrscht, macht man nicht viel aus diesen Zierrathen, und stellt vielmehr alles so einfach als möglich vor. Die Dilettanten verlangen da vielmehr heroische Vorstellungen, bei welchen die vielen Zierrathen fehlerhaft sind. Von Kindheit an erlernen sie diese Grundsätze, und gewöhnen sich einen Geschmack im Colorit an, welcher ihnen nicht so viel Abwechslung erlaubt, sie aber näher an der Wahrheit erhält.

Die Deutschen, Niederländer und Holländer haben ein besseres Colorit gehabt, als die Römer. Durch die Malerei des Sammets und des Atlasses hat Rubens und Vandyk seinen Geschmack sehr verbessert. Rubens war der erste, der von den Wiederscheinen und zufälligen Lichtern, welche er an diesen Gegenständen bemerkte, so eingenommen wurde, daß

er das Fleisch eben so wiederscheinend machte, als den Atlas. Er hatte den Titian studirt, dessen Geschmack sich aber zu dem seinen wenig schickte, weil das Colorit des Titian bewundernswürdig und abwechselnd ist, und er niemals die allgemeine Harmonie dabei vergaß, die dem Rubens ganz und gar unbekannt war, und wenn er sie anbringen wollte, so häufte er bloß Farben zusammen, und ließ eine auf die andere reflectiren, ohne in Acht zu nehmen, daß die Farben, wenn sie sich nicht wohl zusammen vertragen, das Gesicht beleidigen. Hievon haben wir ein deutliches Beispiel.

Die Farben des Regenbogens sind unter einander sehr harmonisch. Sobald man aber das Rothe, oder Blaue, oder Gelbe daraus wegnimmt, ist die Harmonie zerstört. Eben dies ist auch bei einem Gemälde der Fall, wenn eine von den drei angeführten Farben darinn fehlt. Der Grund davon ist dieser, weil ihre wahre Zusammenstimmung in dem Gleichgewicht der drei Hauptfarben, des Rothen, Blauen und Gelben besteht. Rubens brauchte in seinen Gemälden einige von diesen drei Farben stark, aber er wußte sie nicht so im Gleichgewicht zu erhalten, wie Titian, der alles nach den Regeln der strengsten Harmonie behandelte, und daher der vollkommenste Colorist gewesen ist, der jemals gelebt hat.

So weit von dem, was eigentlich mechanische Geschicklichkeit in der Malerei ist. Man kann in allen den genannten Stücken es bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben, und man wird bei allem dem doch nur ein künstlicher Mann, keineswegs ein Künstler seyn. Der größte Virtuose auf einem musikalischen Instrument ist noch kein Tonkünstler, wenn er das Stück, welches er spielte, nicht selbst componirt hat. So ist auch die Vollkommenheit in der Zeichnung, im Helldunkel, im Colorit noch keineswegs das, was von dem Genie, von dem eigentlichen Kunsttalent, in das Kunstwerk gelegt wird, sondern man erlangt diese Vollkommenheit durch Beobachtung, durch Versuche und durch Studium der Natur. Das, was nur vom Genie herrührt, und woran der gebohrne Künstler den bloßen Maler jederzeit übertrifft, ist die Composition, in welcher Raphael, nach dem Zeugnisse des mehrerwähnten Kunstrichters, alle Maler übertrifft, und um deren willen er auch mit Recht der größte Maler heißt. Der größte Künstler nemlich; denn in seiner Composition zeigte er, daß er mehr Genie hatte als andere, die ihn, wie Corregio, im Licht und Schatten, und wie Titian, im Colorit, d. h. in mechanischen Geschicklichkeiten übertrafen.

Raphael war in der Composition nicht allein vortrefflich, sondern auch bewundernswürdig. Dieses ist der Theil, der ihm die mehrste Ehre macht. Er war der Erfinder desselben, weil er weder bei den

Alten noch Neuern ein Muster zur Nachahmung vor sich hatte. Daher kann man sagen, daß er diesen Theil zur Malerei hinzu setzte, welchen die Alten, nach dem Begriff, den wir uns von ihren Werken machen, nicht so vollkommen werden besessen haben; und wenn Raphael das übrige in einem gleich grossen Grade mit ihnen in seiner Gewalt gehabt hätte, so wäre er ohne Widerspruch der erste Maler in der Welt gewesen.

Das Vornehmste, was man bei einem Gemälde beobachten muß, ist die Erfindung, nemlich der Ausdruck der Wahrheit eines Gegenstandes und hierinn hatte Raphael nicht seines Gleichen. Keine einzige Figur aus einem seiner historischen Gemälde könnte man bei einem andern Gegenstand von verschiedenem Ausdruck brauchen. Das Nachdenkende, das Freudige, das Melancholische, das Colerische, alles ist an seinem rechten Ort angebracht. Nicht der Ausdruck einer jeden Figur allein, sondern auch das Ganze der Geschichte mit allen ihren Episoden, stimmt mit der Leidenschaft der Hauptfigur gleich gut überein. Sein großes Genie offenbaret sich in der bewundernswürdigen Verschiedenheit, mit welcher er einen und eben denselben Ausdruck deutlich zu machen wußte, indem er öfters zu einer einzigen Bewegung viele Figuren und zum Ausdruck nur ein einziges Glied brauchte, und zwar nicht von ohngefähr, noch dem Anscheine nach, sondern so wie es der wahre Anstand und die Kraft des Ausdrucks erfordert.

Man

Man siehet in seinen Gemälden eine Verschiedenheit der Dinge ohne Widerspruch; heftige Leidenschaften, ohne daß sie ins Gezwungene und Niedrige ausarten. Oefters zeigte er den Ausdruck sogar in der Bewegung eines Fingers, und in der Wirkung, welche die Leidenschaften auf die Sehnen der Glieder machen. Nach den Umständen und durch die Art und Weise viele Dinge wohl anzuordnen, wußte er die Leidenschaften so zu gebrauchen und zu verschönern, daß sie in vielen andern Fällen tadelhaft gewesen wären. Ueberhaupt zwischen einem Gemälde des Raphael und zwischen einem Gemälde irgend eines andern Malers findet in Ansehung des Ausdrucks eben der Unterschied statt, welcher zwischen einem Helden, einem Alexander dem Großen, und einem Schauspieler ist, welcher auf der Bühne seine Person vorstellt. Dieser kann zwar durch Anstrengung und Fleiß alle Handlungen und Bewegungen des Urbildes nachmachen, aber doch gewiß nicht so natürlich, als der Held, der aus eigenem Antrieb handelt. Dieser Unterschied kommt daher, daß alle übrige Maler nicht wußten, wo sie die rechten Bewegungen, welche die Seele im Körper hervorbringt, antreffen sollten. Sie nahmen nicht in Betrachtung, daß alles Uebermäßige fehlerhaft ist, und daß jede Handlung, welche ins Uebertriebene fällt, einen Menschen ohne Verstand anzeigt. Anstatt unwilliger Personen stellten sie unsinnige Figuren vor, und wenn sie die Mäßigung andeuten wollten, machten sie die Gegenstände ohne Empfindung.

Diese

Diese so schwere Mittelstraße kann man nicht anders erreichen, als auf dem Wege, welchen Raphael einschlug. Allein dieses ist nur einem großen und philosophischen Genie erlaubt, das beobachtet, prüft, und die Dinge bemerkt. So und nicht anders muß das Genie eines Malers seyn, und nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, voller Feuer. Es ist ungegründet, daß die Malerei ein bloß lebhaftes Genie erfordere; sie verlangt vielmehr einen Verstand, der die Folgen wohl einzusehen, und das Gute von dem Schlechten zu unterscheiden weiß. Außerdem wird ein empfindliches Herz dazu erfordert, auf welches die Leidenschaften und Tugenden sehr leicht Eindruck machen. So war ohnstreitig der Geist eines Raphaels, denn wie konnte er sonst seinen Compositionen so viel Verschiedenheit geben? Er mußte nothwendig das Vermögen haben, seine eignen Leidenschaften abwechselnd zu machen, und die Handlung einer Person, welche in eine bestimmte Lage versetzt war, mit Deutlichkeit einsehen, um sie in dem Gemälde vorzustellen. Der Verstand geht vor der Handlung her, und wer einer Sache nicht zuvor wohl nachgedacht hat, wird sie niemals gut malen können, und wenn er sie endlich durch viele Mühe und durch Kunstgriffe, die er von andern erborgt, vorstellt, so wird es ein Körper ohne Seele, der niemals bei dem Zuschauer den Eindruck hervorbringen wird, der nöthig ist, um bei der vorgestellten Sache seine Einbildungskraft zu erhitzen.

Hierin

Hierin hatte Raphael eine ganz vorzügliche Fertigkeit, welche ganz und gar von derjenigen der übrigen Maler unterschieden ist. Diese verwenden ihre Aufmerksamkeit auf das künstliche Gruppiren, und auf die Composition einer jeden Figur nach dem Contrast und nach den Regeln der Kunst; dieser aber machte damit den Anfang, daß er in seiner Seele den Endzweck seiner Geschichte und alle Gegenstände nach ihrem allgemeinen Ausdruck überdachte. Nachher dachte er erst einer jeden Figur insbesondere nach, er vertheilte auch keine einzige eher, ohne vorher den Grund von alle dem geprüft zu haben, was hervorleuchten muß. Hierauf fieng er an, die Glieder, welche nach den Leidenschaften der Seele handeln mußten, in ihre natürliche Stellung zu ordnen, und ließ diejenigen, welche keinen Antheil daran hatten, mehr oder weniger in Ruhe. Er beobachtete den Wohlstand und Charakter einer jeden Figur. Er wußte sehr wohl, daß eine tugendhafte Person Mäßigkeit zeigen muß; daß ein Philosoph oder ein Apostel sich nicht so wie ein Soldat bewegen muß, und endlich wußte er, durch diese Mittel die Simplicität des Geistes, die Andacht und die innern und äußern Leidenschaften anzuzeigen. Ich nenne diejenigen Leidenschaften innerlich, welche man in der Malerei durch die kleinen Theile und leicht beweglichen Glieder ausdrücken muß, z. E. die Augen, die Stirn, die Nasenlöcher, der Mund, die Finger, und alle äußerlichen Theile, in welchen die erste Bewegung aller Leiden-

schaften ihren Sitz hat, und wenn sie zum Ausbruch kommen, so erlauben diese Theile keine Zurückhaltung. Wenn hingegen die Leidenschaften den ganzen Körper in Bewegung setzen, alsdann nenne ich sie die äußern Leidenschaften.

Raphael war sehr aufmerksam darauf, daß er keine Handlungen als ganz geendigt vorstellte, denn dieser Fall kommt nur alsdann vor, wenn der Mensch nichts mehr zu thun weiß. Zum Beispiel, wenn der Mensch geht, und einen Schritt gethan hat, so steht es bei ihm, ob er den Fuß weiter setzen will. Allein diese Stellung wird in einem Gemälde eine nicht so lebhafte Wirkung machen, als diese, wenn man ihn so vorstellte, als hätte er den Act noch nicht vollendet, weil die Einbildungskraft des Zuschauers mit der Idee beschäftigt ist, daß die Figur willens ist, fortzuschreiten, und er stellt sich dabei vor, daß der Mensch nicht auf der Stelle bleiben werde, wie er sich vorstellen würde, wenn die Handlung schon geendigt wäre. Eine Person, welche wirft, nimmt oder etwas giebt, wird in einem Gemälde bessere Wirkung hervorbringen, als eine andere, welche die Sache schon gegeben, genommen oder geworfen hat, weil die Handlung alsdann schon geendigt ist, und die Figur ohne Beschäftigung bleibt.

Raphael besaß überdem noch jene verborgene Kunst, welche den Malern gemeiniglich wenig bekannt ist, nemlich eine große lobenswürdige Leichtigkeit, und anscheinende Nachlässigkeit, welche so schwer

zu erreichen ist; so wie auch die Kunst, ein Glied, eine Hand, einen Fuß ꝛc. geschickt zu verbergen. Er versteckte dergleichen Dinge nicht deswegen, als wüßte er sie nicht eben so gut zu machen, sondern in der guten Absicht, daß er keine müßigen Parthieen zeigen wollte, und aus der Besorgniß, sie möchten den Hauptttheilen einige Schönheit benehmen. Oefters versteckte er noch einige Theile deswegen, um die schlechten Formen, welche auf dieser Stelle daraus entstehen würden, zu vermeiden.

Es könnte sich vielleicht jemand darüber wundern, daß ich den Raphael in der Composition allen übrigen Malern vorziehe. Ich will die Gründe davon gleich anführen, damit ein jeder urtheilen könne, wenn er meine Ideen mit der Wahrheit vergleicht.

Die Composition ist überhaupt genommen von zweierlei Art. Die Composition des Raphael ist ausdrucksvoll, und ein Poußin und Dominichino könnte in dieser Art auch noch neben ihm einen Platz einnehmen. Die zweite Art betrifft bloß den Effect, und besteht hauptsächlich in der Sorgfalt, ein großes Gemälde mit Figuren angenehm auszufüllen. Der Erfinder der letzten Art war Lanfranco, und Peter von Cortona breitete sie nachher immer mehr und mehr aus. Beide haben der Nachwelt große Beispiele von diesem Geschmack hinterlassen, der zwar vielen Augen gefällt, aber für Kunstverständige etwas gleichgültiges ist.

Ich habe daher den Raphael allen übrigen vorgezogen, weil er nichts ohne Grund that. Er verfiel niemals in niedrige Ideen, er verschwendete auch die Schönheit nicht auf Nebenwerke, wenn sie die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur abwenden konnten. Poußin verfiel öfters in den entgegengesetzten Fehler, wovon seine berühmte Ehebrecherin ein Beweis ist; denn wenn man bloß die Nebenwerke hinwegnehmen wollte, so würde es ein sehr mittelmäßiges Gemälde seyn. Der Christus ist eben so schlecht gemacht, und anstatt daß er aus den Anklägern eine Gruppe von Standespersonen machen, und Christum als einen göttlichen Richter hätte vorstellen können, so sieht man, daß er sein Hauptaugenmerk auf die gleichgültigsten Personen in dem Gemälde verwendet hat. Bei seinem Pyrrhus ist der Hintergrund und die entferntesten Figuren jenseit des Flusses das Schönste; eben so auch die Soldaten auf dem Vordergrunde, welche zum Vortheil des Fechters wiederholt sind. Die Frauen sind sehr mittelmäßig. Ueberhaupt versäumte Poußin die Hauptsachen, und die Episoden von seiner Composition sind das Einzige, was man in seinen Gemälden bewundern muß. Er hatte nicht die erhabenen Ideen wie Raphael; er wollte gelehrt scheinen, und er erweckt den Verdacht von sich, daß er einige Gemälde bloß zur Prahlerei componirt habe, um das, was er gesehen und bei den Alten gelesen hat, wieder auszukramen. Er war nicht so edel und reizend, als Raphael. Wenn er nach Erhabenheit trachtete,

so

so war er kalt, und wenn er reizend seyn wollte, verfiel er ins Kleine und Gemeine. Sein Ahasverus ist von eben der Kälte; Esther ist zwar schön, aber eine bloße Natur. Die Gruppe von Sklaven, welche sie tragen, ist zu symmetrisch, und ihre Handlung scheint geendigt; die Figuren auf der Seite scheinen, als hätten sie ihre Bewegungen, wie die Soldaten das Exerciren, gelernt. Demohngeachtet aber ist Poußin in dem Ausdruck gemeiner Figuren, und in schlechten und heftigen Charaktern vortrefflich. Seine Hintergründe sind sehr schön, und sein ganzer Vorzug besteht hauptsächlich in dem, was man die Oeconomie eines Gemäldes nennen kann, nemlich in der guten Vorstellung des Orts, wo die Handlung vor sich gehet, und wo sich die Personen befinden, ohne sich viel um ihre Composition zu bekümmern.

Dominichino hatte viel Ausdruck und Zeichnung, und dieses war auch seine Hauptsache. Allein von was für Art der Ausdruck ist, welchen er seinen Köpfen gab, dieses kann man nicht begreifen. Es ist vielleicht ein Anschein von Furchtsamkeit, welche er überall anbrachte, es mochte sich schicken oder nicht. Folglich ist es vielmehr eine Manier von ihm, als ein Ausdruck. Diese schickt sich bloß für Kinder, bei welchen man wenig Nachdruck und Verschiedenheit antrift, und in diesen hat auch Dominichino Verdienste. In seinen übrigen Figuren herrscht Kälte und Monotonie. Viele von seinen Ideen sind niedrig und gemein, und überdem brachte er sie öfters

an, und hatte Lieblingsgegenstände, welche er beständig wiederholte. Um eine vollkommen ausdrucksvolle Composition zu erhalten, könnte man endlich sagen, daß Raphael hierzu die Figuren, Poußin den Grund und Nebenwerke, und Dominichino die Kinder müsse componirt haben. Folglich muß ein jeder dem Raphael den wichtigsten und vortrefflichsten Theil zugestehen.

So sehr Raphael in der ersten Art der Composition alle übrige Maler übertrift, eben so sehr übertrift er sie in der zweiten Art, die ich den Effect genennet habe. In diesem fehlt allen andern der Haupt- und wesentlichste Theil der Malerei, nemlich die Wahrheit. Sie interessiren und beschäftigen die Seele der Zuschauer nicht, und bei jeder Art der Vorstellung von Figuren und Charaktern sind sie immer ein und eben dieselben. Dergleichen Gemälde können gar keine moralische Wirkung hervorbringen, welche doch der Endzweck des Ausdrucks in der Malerei ist, die uns, ohne viele Mühe und sogar mit Vergnügen, die Tugend lehren, und sie in unsern Herzen anfeuern muß.

Es könnte jemand sagen, daß die mechanischen Maler, wie Lanfranco und Cortona, sich nicht einer genauen Wahrheit unterwerfen können, indem das Feuer der Composition sie außer die Grenzen der gewissenhaften Genauigkeit versetzt. Allein ein jeder siehet leicht ein, daß man eben so gut schuldig ist, in einer Composition von hundert Figuren die Wahr-

heit

heit zu beobachten, als bei einer Composition von zehn Figuren. Dieser Grund kann keinen Maler bei verständigen Leuten entschuldigen; und zwar um desto mehr, weil ich hier bloß von der Erfindung, und nicht von dem Effect, welcher zum Licht und Schatten gehört, rede, indem ich in Ansehung des letztern einräume, daß Raphael nicht das erforderliche Ideal hierzu besaß; und bei alle dem, so hat doch kein anderer Maler größere Gemälde, noch solche, die mehr mit Figuren angefüllt wären, geliefert.

In allen wußte er seine Gruppen bewundernswürdig zu vertheilen, und sie wohl unter einander zu verbinden; eine jede Figur insbesondere ist diejenige, die sie seyn muß, und alles nach der genauesten Wahrheit. Was werden also die mechanischen Maler sonst noch zur Entschuldigung ihrer Manier vorbringen?

Ich erinnere hier nur im Vorbeigehen, daß man einige Erfindungen des Raphael nicht nach jedem Kupferstich beurtheilen muß, sondern nach denen, die er von seinen Schülern ausführen ließ. Dieser große Mann handelte so, wie Menschen von Beurtheilungskraft handeln müssen, welche, nachdem sie ihre Erfindung nur so hingeworfen haben, alsdann erst jede Gruppe und jede Figur insbesondere ins Reine bringen, indem sie die Composition mehr als einmal und mit verschiedenen Strichen übergehen. Dieses geschiehet nicht aus Mangel des Genies, nein, es ist ganz etwas anders die Ursache davon, nemlich eine gewisse Beurtheilungskraft, welche nicht gleich mit

allem zufrieden ist. Glücklich ist der Maler, welcher bei jedem Werke sich verbessert, lernt, und in seinem Genie neue Quellen findet, um immer weiter in der Kunst fortzugehen.

Nehmen wir zu diesen tiefen und geistreichen Reflexionen über die Composition des Raphael noch das wenige, was der geniereiche Kunstrichter über die Composition des Correggio sagt, so wird es alsdann nicht schwer halten, einen Begriff von diesem Hauptstücke der Malerei zu bekommen. Es ist, sagt er, keine von den Erfindungen des Correggio wahrhaftig schön. Im Anfang sah er mehr auf die Wirkung, als auf den Ausdruck, ob er gleich bei reizenden Vorstellungen allezeit etwas mehr Ausdruck beobachtete, als bei ernsthaften. Die Aeußerungen der Liebe wußte er sehr gut zu charakterisiren, obgleich mit wenig Abwechslung in den Figuren, so, daß zwischen den Köpfen seiner Marienbilder, Liebesgötter und Nymphen wenig Unterschied anzutreffen ist. Seine Gruppen wußte er wohl einzurichten; allein seine Gemälde scheinen mehr gemalt zu seyn, um die schönen Massen des Helldunkeln, als den eigenthümlichen Ausdruck der Gegenstände, sehen zu lassen. In den Verkürzungen war er bewundernswürdig, und ich glaube, daß er sich zuvor für alle Figuren seiner historischen Gemälde, Modelle von Wachs verfertigte. Durch dieses Mittel setzte er alle Verkürzungen zusammen, und vielleicht gründen sich hierauf alle Regeln seiner Composition, denn außerdem ist

alles

alles ein bloßer Traum, oder leere Einbildung, welche sich von der Idealschönheit weit entfernt. Das Gerade und Aufrechte suchte er dergestalt zu vermeiden, daß er fast keinen Kopf machte, der nicht entweder von unten oder von oben gesehen wird. —

Die Composition des Gemäldes oder der Ausdruck ist nichts anders, als der Begriff, welchen uns der Maler — und so weit dies auf Bildhauerei anwendbar ist, auch der Bildhauer — auf seine Art, d. h. durch Zeichnung und Farben, oder mit dem Meisel, geben wollte. Es ist als sagte der Maler: seht, hier steht die Liebe, indem er Amor und Psyche malt. Da nun, wenn der Maler ein Mann von Genie ist, sowohl die Hauptperson, als auch die Nebenpersonen, ja auch wohl leblose Gegenstände, und so gar das, was versteckt oder ausgelassen wird, zu Verstärkung der Darstellung des Begriffes beitragen kann; so wird es die Betrachtung erleichtern, wenn ich die Composition oder den Ausdruck des Einzelnen von dem Ausdruck oder der Composition des ganzen Gemäldes absondere, und jedes für sich betrachte. Es vereinigt sich in dieser Untersuchung alles, was der Maler als Künstler (nicht bloß als ein künstlicher Mann) zu leisten hat, was den bloßen Liebhaber ohne alle Kenntnisse des Mechanischen bei der Malerei an sich fesselt, was also der Kunstrichter von Profession, — der, bei Gemälden, jederzeit selbst Maler seyn muß, — nur

zum Theil mit in Rechnung bringt, was aber das einzige ist, das dem Menschen, dem gebildeten Manne, an einem Gemälde gefällt.

Es ist mit der Malerei, wie mit der Poesie. Der Maler spricht zu uns, er spricht nur nicht in articulirten Tönen, sondern er spricht, indem er das äußere eines Dinges so modificirt darstellt, daß wir nicht anders, als sagen müssen: diese Modificationen sind nur durch diese oder jene innere Eigenschaften hervorgebracht worden, das dargestellte Ding ist also dies oder jenes. Der Mörder trägt den Zustand seiner Seele in seinem Auge, und am ganzen Körper; eben so der Liebende, der Verzweifelnde.

Die erste Frage, die an das Gemälde — oder, wenn wir wollen — an den Maler, geschieht, ist diese: was ist hier vorgestellt? Hierauf muß die Antwort gleich bei der Hand, und sie muß deutlich und vollkommen bestimmt seyn. Sobald man sie suchen muß, fehlt dem Gemälde die vornehmste Eigenschaft. Der Maler war stumm, und wollte doch etwas sagen. Zum wenigsten verstand er die Sprache nicht, die er zu sprechen unternahm.

In der Einheit des dargestellten Begriffs besteht die Einheit des Gemäldes, und in der Vollkommenheit der Darstellung des Begriffs die Vollkommenheit des Gemäldes. Diese Regel ist selbst auf sogenannte historische Gemälde anzuwenden, wenn sie

lediglich

lediglich als Kunstwerke betrachtet werden. Denn ein anderes ist es, wenn ein Untergeneral des Alexander sich die Scene, da Alexander der Familie des Darius Großmuth beweißt, malen läßt, um dieselbe immerdar vor Augen zu haben, und etwas anderes, wenn etwa ein späterer Künstler dieses Sujet zum Inhalt seines Gemäldes macht. Nur das Gemälde des letztern ist bloß Kunstwerk, denn nur in diesem Fall kann der Künstler idealisiren und darstellen, was er will. In dem erstern Falle ist er ein bloßer Portraitmaler, der das, was ist, genau nachmachen muß, und also eigentlich einen ganzen Vorfall portraitirt. Es braucht daher auch keine Einheit in seinem Gemälde zu seyn; die Zusammenstellung der Gegenstände mag schön und schicklich seyn oder nicht; er muß sie zusammenbringen, denn er muß mit seinem Pinsel gleichsam erzählen was geschehen ist. Hingegen der Künstler, der einen Gegenstand aus der Geschichte nimmt, idealisirt ihn, und malt uns nicht den großmüthigen Alexander, sondern den großmüthigen Menschen, oder, eigentlicher zu reden, die Großmuth.

Dies ist der Begriff, den er darstellt, dies der Gegenstand, um dessen willen alles andere da ist. Ein Maler, der sowohl die Hauptperson so malte, daß man an ihr sogleich den großmüthigen Menschen erkennte, wäre in der Composition des Einzelnen glücklich gewesen; wußte er aber auch alle Nebenfiguren, und alles was auf dem Bilde ist, so vor-

vorzubringen, daß der Begriff von Großmuth, und selbst die Empfindungen, welche denselben gewöhnlich bei uns begleiten, in seinem ganzen Umfang und in aller Stärke in uns entsteht, so hat er auch die Composition des Ganzen zur Vollendung gebracht.

Es scheint eine natürliche und leicht zu erfüllende Foderung zu seyn, wenn man gute Composition, oder Einheit des Gemäldes verlangt; man würde aber schon durch die große Seltenheit, mit welcher diese Foderung befriedigt wird, zu einer andern Meinung gebracht werden, wenn man auch nicht aus dem Umstande, daß ein so unpartheiischer Kunstrichter, als Mengs, nur dem einzigen Raphael Vollkommenheit in diesem Theile der Kunst zugesteht, dasselbe Resultat ziehen müßte. Es ist in der That auffallend, wie wenig Aufmerksamkeit selbst die größesten Meister dieser Rücksicht gewidmet haben, und eben so auffallend, daß die Fehler, welche sie mit Vernachlässigung derselben begiengen, von den Kunstrichtern so wenig gerügt wurden. Was hilft alle Vollkommenheit in der Zeichnung, im Helldunkel und Colorit, wenn mit allen diesen Geschicklichkeiten nichts dargestellt wird? Ich sehe in der That hierinn eine wichtige Ursache, warum Layen in der Malerei aus manchem gepriesenen Gemälde so wenig machen können. Wenn es dem Gemälde an Einheit fehlt, so ist dasselbe für den Unpartheiischen gar nicht vorhanden, und der Unpartheiische ist diesmal

mal der Laye, denn der Kunstrichter ist durch untergeordnete Vollkommenheiten bestochen worden, und übersieht daher die oberste. Ich wage es, mit Gefahr in den Ruf eines Idioten zu kommen, daß ich diese Einheit in der Nacht des Correggio, bei mehrmaligem Besuche, vermißt habe, und daß ich mit Grunde behaupten zu können glaube, sie sey entweder in diesem Gemälde gar nicht vorhanden, oder doch so versteckt, daß das letztere beinahe kein geringerer Fehler wäre, als das erstere. Ich werde in meiner Meinung dadurch bestärkt, daß die Kritiken, die ich über dieses, in mehr als Einem Betracht, unübertreffliche Kunstwerk gelesen habe, mir ebenfalls auch nicht einmal andeuteten, was denn in jenem Gemälde vorgestellt werde?

Um einigen meiner Leser verständlich zu seyn, ist es vielleicht nicht überflüßig, zu erinnern, daß dieses Kunstwerk davon seinen Namen bekommen hat, daß es ein Nachtstück ist, welches den Weltheiland in der Krippe liegend und von einigen Personen umgeben vorstellt. Es geht von dem Kinde ein Glanz aus, welcher das Hauptlicht in dem Gemälde macht. Der aus dem Hintergrund hervorscheinende Mond verbreitet ein zweites Licht, und darinn, daß der Künstler verstand, diese beiden Lichter so unübertrefflich wahr und zweckmäßig wirken zu lassen, besteht die Größe und das Meisterhafte dieses Gemäldes. Es ist in dieser, und noch in einigen andern, wiewohl bloß zum Mechanischen der Maletei gehörigen

Rücksichten, vollendet und unübertreffbar. Was aber die Composition desselben, oder das, was ich Einheit des Gemäldes genannt habe, betrift, so will ich mein Urtheil mit einer kurzen Beschreibung belegen, welche ein Mann, der im Stande war, sie zu machen, und gewiß keine Parthie gegen Correggio genommen hatte, noch vor einigen Jahren im Teutschen Merkur mitgetheilt hat *).

„In einem hellvioletten Unterkleide, umgeben mit einem dunkelblauen Mantel, der oben vom Lichte sehr hell beleuchtet ist, hebt sich die jungfräuliche zarte Gestalt der Maria hervor. Sie umfasset knieend vor der Krippe das Kind, und scheint, mit geneigtem Oberkörper, mit dem liebevollsten Ausdruck im Gesichte dahin zu schmelzen. Der von dem Kinde strahlende Glanz trift sie unter allen Personen am stärksten.

Die junge Hirtin, welche seitwärts an der Krippe steht, hat eine ländliche Tracht von grüner und graulichvioletter Farbe, welche an der gewölbten Brust und am zarten Arme ein weißes Hemd belebt. Ein weißer Schleier umfließt ihr Haupt, worunter das bräunliche Haar hervorwallet. Sie hat ein Körbchen mit zwei Turteltauben auf die Krippe gesetzt, und hält, in einer frappanten Bewegung, gegen den Glanz die Hand vors Gesicht.

Zwischen

*) S. T. Merkur 1791. Junius. S. 151. Der Verfasser ist Hr. Hofmaler Kämmerer zu Rudolstadt.

Zwischen diesen beiden Personen sitzt ein Jüngling, dessen lebhaftes Gesicht Verwunderung und Gefühl ausdrückt, und der mit dem Alten, welcher, im Vordergrunde stehend, die Gruppe schließt, zu sprechen scheint. Er ist mit blaulichgrünem und braungelbem Gewande bedeckt. Die angenehme Bewegung des Hauptes, der sanftaufgelegte Arm, von welchem sich die Hand in gefälliger Lage herunter senkt, der schlanke Hals, der Blick der gewölbten braunen Augen, der sprechende Mund, sind Schönheiten, durch welche sich diese Figur empfiehlt.

In der Wahl, in der Stellung und Anordnung dieser Figuren, und in der Wahl derjenigen, welche er zur Hauptfigur gemacht hat, giebt der Künstler sehr viel Beurtheilungskraft und Geschmack zu erkennen. Zwei derselben, Maria und das Kind, sind der Geschichte zufolge nothwendig; die übrigen waren, sowohl was ihre Anzahl, als auch die nähere Beschaffenheit einer jeden anlangt, der Willkühr des Künstlers überlassen. Drei Personen sind eben hinlänglich, die Gruppe mit jenen beiden gehörig zu füllen, und doch auch nicht zu überladen. Darunter sind zwei jugendliche von beiderlei Geschlecht, und eine alte. Jene sind nahe an die Krippe gebracht, von vorn zu sehen, und stark beleuchtet; diese hingegen steht etwas entfernt, rückwärts und im Schatten. Durch diese Anordnung gewinnt der Künstler einen doppelten Vortheil; daß diejenigen Figuren, welche sich zum Charakter des Gemäldes am besten schicken,

eben so gestellt sind, wie sie am meisten bearbeitet wer-
den konnten, und zweitens, daß die Figur des alten
Hirten einen schönen Contrast mit den übrigen macht.
Nun kam es auf die Bestimmung der Hauptfigur an,
derjenigen, welche das meiste malerische Interesse er-
halten sollte. In der Geschichte sind Maria und das
Kind die Hauptpersonen. Beide mußten also auch
in der Abbildung ausgezeichnet werden. Das hat
der Künstler gethan, indem er das Kind mit einem
Glanz umgab, den stärksten Schein davon auf Ma-
ria fallen ließ, und diese noch überdies durch Stel-
lung und Handlung mit jenem am nächsten verband,
so daß das Auge bei der Betrachtung von jener Fi-
gur zuerst angezogen, und auf diese sogleich überge-
führt wird. Zur Hauptfigur, wo das Auge am läng-
sten verweilen und am meisten unterhalten werden
soll, war das Kind nicht wohl geschickt; erstlich we-
gen der geringern Größe, zweitens wegen der einfa-
chern Form, weil der Umriß der Glieder mehr rund
als wellenförmig ist, drittens wegen Mangel des Ge-
wandes, viertens wegen Einfachheit des Lichts und
Mangel des Schattens, und fünftens weil hier kein
Affect auszudrücken war. Die Wahl konnte nun
am leichtesten auf die zweite Hauptperson der Ge-
schichte, auf die Maria, fallen, wo jene Mängel we-
niger oder gar nicht statt finden; aber der Geschmack
des Künstlers gieng weiter. Hätte er die Maria zur
Hauptfigur gemacht, so würden die übrigen Figuren
dabei verlohren haben. Das Interesse, welches er

ihr

ihr gab, ist für ihre historische Würde hinlänglich. Zur Hauptfigur machte er eine von jenen ländlichen Schönheiten, und zwar, wegen des Contrasts mit der Maria, die Mannsperson. Aus der kurzen Beschreibung, die ich oben von dieser Figur gegeben habe, wird man schon abnehmen, wie der Künstler sie theils durch die Bewegung und Lage des Körpers, theils durch den Ausdruck des Affects von den andern ausgezeichnet hat. Wegen dieser Eigenschaften war auch hier desto mehr Schönheit in der Zeichnung anzubringen, so wie insbesondere die Bewegung des Körpers in einiger Entfernung von dem erleuchtenden Gegenstande ein schönes Spiel der Schatten gewähren konnte. Der Künstler hat beides aufs beste benutzt, und dadurch der Figur auch von dieser Seite das meiste Interesse gegeben."

So weit die Beschreibung. Ich frage nun jeden, der sie gelesen, oder jeden, der das Gemälde selbst gesehen hat, was denn der Künstler vorgestellt habe? Der Maler hat viel, hat unendlich viel geleistet; was hat aber der Künstler, der Compositeur gethan? Hat er die Figuren bloß nach den Regeln der Malerei zusammengestellt, oder giebt es ein höheres Band unter ihnen? Ich suche das letztere umsonst, und begreife nicht, was diese Personen hier beisammen wollen. Es ist zu wenig Verwandtschaft unter ihnen; jede hat nur den Ausdruck, den sie braucht, um nicht als Copie einer ausgehauenen Menschenfigur zu erscheinen. Das Gemein-

meinschaftliche aber, was sie hier versammelt, ist nicht zu entdecken. Der Maler hätte ihnen insgesammt einen gemeinschaftlichen Charakter geben, und diesen in jeder Person nur individualisiren sollen. Es sollten nicht Personen seyn, die durch ein sichtbares Band mit einander verknüpft sind, sondern die Mannsperson sollte Joseph (der Vater) seyn, der sich mit seiner Erkohrenen über ihr Kind, oder, welches der Feierlichkeit der Darstellung angemessener wäre, über den von ihr gebohrenen Weltheiland freut. An dieser Freude hätten nun schon einige Anverwandte Theil nehmen können. Hiedurch, oder durch eine ähnliche, vielleicht noch passendere Erfindung, wäre Einheit in das Stück gekommen, und es würde an ästhetischer Composition eben so vollkommen geworden seyn, als es gegenwärtig an malerischer ist.

Es befindet sich in eben der Gallerie, die dieses Meisterwerk besitzt, ein Gemälde, welches unter dem Namen der Ruhe bekannt, und im Ardinghello beschrieben ist. Es ist die Flucht nach Aegypten. Die Mutter ruht auf einem abgehauenem Stamme aus, und giebt dem Kinde die Brust. Sie hat den Kopf auf den linken Arm gestützt, und die ganze Figur ist der lebendigste und wahreste Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit und mütterlichen Kummers, aber eines Kummers, wie ihn nur eine edle und große weibliche Seele fühlen kann. Sie fühlet, aber sie duldet. Hinter ihr steht Joseph, dessen männlicher Charakter weniger von Sorge beklemmt ist, ob er

zwar

zwar nichts weniger als Unempfindlichkeit gegen ein herbes Schicksal zeigt. Er labt sein Auge theils an den Reizen der Mutter, theils an dem Säugling, der ihr auf dem Schooße liegt. Der Esel, in einiger Entfernung von ihnen, frißt das Stroh, das er selbst auf dem Rücken mit in die unwirthbare Wüstenei gebracht hat, und vollendet den Anblick des Mangels und der Verlassenheit, in welche diese reizende Familie gestürzt worden ist.

Hier ist Composition. Das Bild wirkt außerordentlich. Es steht an malerischen Schönheiten der Nacht des Correggio unendlich nach, es ist in meinen Augen aber doch ein größeres Kunstwerk, als jenes, und ich hoffe, daß die Leser meines Buchs die Gründe zu Rechtfertigung meines Urtheils bereit haben werden. Der Name, den dieses Gemälde erhalten hat, charakterisirt dasselbe nicht ganz, es sollte die Mutterliebe heißen, denn das ist der Gedanke, der aus dem Ganzen spricht. Wir sehen die Mutter, äußerst besorgt um das Kleinod, welches an ihrem Herzen liegt. Alles um ihr her sagt uns, daß ihre Besorgniß gegründet sey. Wir würden aber selbst besorgter werden, als die Mutter, und ihr vielleicht verdenken, daß sie nur Kummer hat, und nicht in Verzweiflung geräth, wenn wir nicht an ihrem Gatten einen Gegenstand hätten, der uns Muth einflößt, und wenn wir uns nicht gleichsam auf ihn verlassen könnten. Ich habe meine Kniee gebeugt vor diesem Seelengemälde, da mir die Nacht des Correggio nur

kalte

kalte Bewunderung abgefodert hat. Dieser große Maler war überhaupt glücklicher in der Composition des Einzelnen, als in der Composition des Ganzen. Seine büßende Magdalena, eine einzelne Figur, ist ein Meisterstück in jeder Rücksicht. So büßt ein gefallenes Weib. Ich begreife nicht, wie man noch Augen für andere Stücke dieses Meisters haben kann, wenn man dieses unsterbliche Werk gesehen und betrachtet hat.

Die Hinweisung und Beziehung des Ganzen auf etwas Einziges, ist dasjenige, wodurch sich der Künstler legitimirt, daß er die Composition verstanden habe. Ich kann als Beleg zu dem, was ich sage, ein Werk brauchen, welches in den Händen jedes Kunstverehrers in Deutschland ist. Es ist der Tod des Generals Wolf. Ein äußerst geistreiches, und in der Composition unübertreffliches Blatt. Alles, was wir nur ansehen, predigt den sterbenden Feldherrn. Man fühlt, daß nichts mehr fehlt, wenn man die Augen wieder von diesem Blatte hinwegwendet. Der Künstler hat gleiches Genie in der Composition des Einzelnen, wie in der Composition des Ganzen bewiesen.

Die Hauptfigur ist nach allen Regeln der Wahrheit und Schönheit componirt. Der Schmerz hat in dem Gesichte alle andere Empfindungen und Vorstellungen überwältigt, ohne jedoch die Züge häßlich und den die Furcht vor dem Tode besiegenden Geist unbemerkt zu machen. Es geht wenig mehr in der

Seele

Seele des Sterbenden vor, denn schon ist der Todeskampf da, man sieht aber, daß eine große und schöne Seele in diesem Körper gewohnt hat. Und sähe man das nicht im Gesichte des Sterbenden, so müßte man es aus den Umständen sehen. Edle, gesetzte, bejahrte Männer trauren um den Hinscheidenden. Wie edel muß Er nicht selbst gewesen seyn. Seine Leibchirurgen können den Schmerz und die nur zu gegründete Furcht, daß ihre Kunst zu ohnmächtig sey, nicht mehr verbergen, und verrichten ihre Dienste mit Zittern. Untergebene des Feldherrn sieht man in Verzweiflung über den Verlust ihres Generals. Gewiß ein unzweideutiger Beweis von der Rechtschaffenheit des Sterbenden. Wieviel Feinheit und Seelenbeobachtung hat aber der Künstler nicht in der Darstellung des amerikanischen Wilden gezeigt, der sich unter der Gruppe der Hauptpersonen befindet! Ohne diesen Menschen fühllos beim Anblick eines Sterbenden zu lassen, hat doch der Künstler Wißbegierde und Beobachtung zum herrschenden Ausdruck dieser Figur gemacht. Hiemit wurde eine doppelte Absicht erreicht. Die Gruppe wurde mannichfaltiger und interessanter, und unsere Augen wurden unaufhörlich auf die Hauptperson hingezogen. Denn es ist unmöglich, die concentrirte Aufmerksamkeit dieses so sehr in die Augen fallenden Menschen wahrzunehmen, ohne zugleich auch den Gegenstand zu betrachten, welcher im Stande ist, eine solche Aufmerksamkeit zu erregen.

Wenn uns der Vordergrund dieses Meisterwerkes den sterbenden Menschen zeigt, so macht der Hintergrund, daß wir in jenem den sterbenden Feldherrn erblicken. Hier ist alles in kriegerischer Thätigkeit; hier lebt und webt alles. Die Schlacht ist in der Mitte ihrer Hitze; es werden Hügel bestürmt, es werden Kanonen von Menschenhänden bergan gezogen; man dringt in geschlossenen Reihen gegen den Feind an. Und unter dem ganzen Gewühl von Menschen ist nicht eine einzige bedeutungslose Miene zu finden, kein Strich anzutreffen, der nicht dazu beitrüge, das Ganze hervorzuheben. Es herrscht, mit Einem Worte, in diesem Blatte eine Einheit, die nichts zu wünschen übrig läßt, und um deswillen ist es eines der geistvollsten Stücke, die wir aus den kunstreichen Werkstätten der engländischen Kupferstecher erhalten haben.

Ueber keine andere Art von Kunstwerken hört man so oft den mechanischen Künstler eher urtheilen, als den ästhetischen, als bei den Werken der Malerei oder Kupferstecherkunst. Es mag allerdings schwer halten, ehe man in diesen zum Handwerk gehörigen Dingen so weit kömmt, daß man vergißt, welche Mühe es gekostet hat, diese Geschicklichkeiten in seiner Gewalt zu haben, und daß man ihnen in ihrem Verhältniß zu den übrigen, mehr vom Genie abhangenden Erfodernissen eines Kunstwerks nicht zu viel Werth beilegt. Das stößt aber doch nicht die Behauptung um, daß es bei Beurtheilung eines Kunst-

werkes

werkes an das, was der mechanische Künstler geleistet, zulezt kömmt, und daß die Composition, oder, was dasselbe ist, die Einheit, die Bedeutung, der Ausdruck des Stücks das erste seyn müsse, wonach gefragt wird. Fehlt es dem Kunstwerk hierinn, so kann keine Vollkommenheit in Licht und Schatten, in der Zeichnung, im Colorit u. dgl. diesen Mangel ersetzen. Das Stück ist in der Idee fehlerhaft, und man hat nicht viel Ehre zu erwarten, wenn man ein baufälliges Gebäude mit schönen Zierrathen ausstattet. Nicht durch das Licht allein muß die Hauptfigur hervorgehoben werden, sondern es muß alles, was man sieht, mit derselben im Verhältniß des Theiles zu dem Ganzen stehen.

In keiner Kunst ist es so nothwendig, als in der Maleret, auf die Bedingungen aufmerksam zu machen, deren Zusammentreffen erfodert wird, wenn ein Stück nicht durch einen wesentlichen Mangel aus der Zahl der Kunstwerke des ersten Ranges ausgeschlossen seyn soll. Kaum sind die Worte im Stande, so viele Gegenstände darzustellen, als es der Pinsel oder der Grabstichel kann. Eben diese Leichtigkeit verführt aber zu Ausschweifungen und zur Unüberlegtheit. So sehr auch der Fleiß des Früchtemalers, selbst der des Landschaftmalers zu loben ist, so unrein ist doch das Geschmacksurtheil, welches dem erstern Beifall giebt, und so schwach und unbefriedigend

digend der Eindruck, welchen der zweite auf uns macht.

Es bleibt, wie bei der Kunst überhaupt, so auch bei Malerei und Bildhauerei, das Gesetz, daß ein Kunstwerk, welchem es nicht an einer objectiven Bedingung zu dem vollkommensten Wohlgefallen mangeln soll, aus dem Gebiete der Menschheit genommen seyn muß. Daß also der Maler und Bildhauer Menschen, und zwar Menschen darzustellen hat, welche das Gepräge moralischer Vollkommenheit an sich tragen. Diese Foderung ist so gegründet, daß selbst das Uebermenschliche in der Darstellung nicht so viel Effect hat, als das Menschliche, und ich fodere jeden Kunstkenner auf, mir zu sagen, ob die Gruppe des Laokoon stärker auf ihn gewirkt habe, oder der Apoll des Vatican, ob Niobe mehr, oder die Venus zu Florenz? Unstreitig ist die äußere (architektonische) Schönheit an den Darstellungen der genannten Gottheiten größer, denn die Künstler erlaubten sich bei den letztern sogar die Adern wegzulassen, um in Rundirung ihrer Formen durch nichts hervorragendes gestört zu werden. Allein diese größere äußere Schönheit ist kein Ersatz für die innere, welche in jenen Darstellungen herrscht, und welche in der anschaulichsten Vorstellung der Idee der Sittlichkeit besteht. Einem übermenschlichen Wesen ist es nicht schwer, moralisch vollkommen zu seyn. Dies ist die Ursache, warum die Schaamhaftigkeit der Venus, und der Seelenadel

des

des Apollo in diesen Darstellungen schwächer wirkt, als derselbe Ausdruck in Darstellungen aus dem Gebiete der Menschheit wirken würde. Wir haben einmal nichts vollkommneres, als den Menschen, und von nichts vollkommnen einen vollständigen Begriff, als von der Vollkommenheit des Menschen. Es ist nur ein negativer Begriff, welchen man sich von der Gottheit macht, die man über den Menschen setzt, und hätten die griechischen Künstler uns nichts hinterlassen, als ihre Darstellungen der Gottheiten, so könnte man noch zweifeln, ob sie die höchste Stufe der Kunst, wie man gewöhnlich, und zwar mit Recht, dafür hält, wirklich erstiegen hätten. Denn ich glaube, daß die dunkle Empfindung einer Leere, welche durch die berühmten Bildsäulen der Gottheiten nicht ausgefüllt wird, die Beobachter auf die Vermuthung gebracht haben würde, es möge noch über der erreichten Stufe, eine höhere geben, deren Erklimmung der Nachwelt vorbehalten sey. Nun aber, da die griechische Kunst sich mit Göttern nicht allein begnügte, sondern auch Menschen idealisirte, und sie mit solchem Erfolg idealisirte, kann auch nicht einmal die Ahndung von einem noch unerstiegenem Gipfel der Kunst entstehen, und Pythias und Praxiteles *) sind nicht die Künstler, welche den Lorbeer für alle Ewigkeit errungen haben, sondern die Verfertiger des Laokoon, der Niobe und anderer Darstellungen aus dem

*) Verfertiger berühmter Götterstatüen.

Gebiete der Menschheit sind es, welche den Griechen den Ruhm der Unübertrefflichkeit sichern.

Wenn es nun das allgemeine Gesetz des Künstlers ist, ein Sujet aus dem Gebiete der Menschheit, und, wo möglich, der leidenden Unschuld zu nehmen, so ist es das erste Gesetz des malenden oder bildenden Künstlers, dieses Sujet in einer durchaus schönen Gestalt darzustellen. Dieses Gesetz entspringt daraus, daß diese Künstler für das Auge arbeiten, und daß die Schönheiten, die wir mit den Augen wahrnehmen können, Schönheiten der Gestalt sind. Das Leiden des Weltheilandes mag daher zwar vielleicht ein gutes Sujet für den Dichter seyn, für den Maler und plastischen Künstler ist es keines. Es ist ein empörender Anblick, einen menschlichen Körper nach der Gestalt eines Kreutzes verzogen zu sehen, und der Künstler idealisire auch, wie er will; seine Kunst ist vergebens. Es läßt sich in einer solchen Darstellung viel wahres und richtiges anbringen, durchaus aber nichts schönes.

Ueberhaupt ist die heilige Geschichte eine Klippe, an welcher nur zu viele Künstler gescheitert sind. Die Ursache liegt darinn, daß man sich die Personen derselben nicht bestimmt genug denken, und sie also auch nicht bestimmt genug darstellen kann. Wie soll z. B. die Mutter des Weltheilands in der Freude über den Sohn, den sie gebohren, aussehen? Wird sie aussehen, wie ein fühlendes, edles Weib, so ist sie auch im Gemälde nichts anders, als ein fühlendes, edles

Weib, und man wird unter das Bild schreiben müssen, daß dies die Mutter des Sohnes Gottes sey. Wird ihre Gestalt und ihr Ausdruck über das Menschliche hinauf idealisirt, so wird es dadurch unwahr — denn die Wirklichkeit zeigt uns so etwas nicht, sondern etwas anderes — und es ist nur augenblickliche Täuschung und ein ästhetisches Vorurtheil, wenn man sagt, daß so etwas gefalle. Der Künstler hat also hier nur zwei Wege vor sich; er malt entweder Menschen, und vergißt dabei, daß es Apostel und Heilige sind — wie Correggio seine Magdalene gemalt hat — oder er malt übermenschliche Wesen und verstößt, um etwas Mehr als Vollkommenes darzustellen, gegen das wirklich Vollkommene. Es ist keine Frage, welchen von beiden der überlegende Künstler wählen werde. Er wird in der Maria das schuldlose, fühlende Weib, die zärtliche Mutter, die gebeugte Mutter, nicht aber die Mutter Gottes darstellen. Die Jünger, die ihren Meister vor ihren Augen durch eine Wolke aufgehaben und gen Himmel fahren sehen, werden als klagende Männer ihrem Freund, ihrem Vater nachblicken, und werden Menschen, nicht Heilige seyn. Es ist nichts so vollkommenes für uns zu finden, als der Mensch, und die Darstellung der Menschheit ist die Mitte, zu deren beiden Seiten nur Steine zum Anstoß liegen.

Doch auch die Sphäre der Menschheit hat für den Maler auch noch Abwege genug, welche der

Kunstrichter nicht erst durch Nachdenken zu entdecken braucht, sondern sehr allgemein betreten vor Augen liegen sieht. Kein Abweg ist allgemeiner, als der der Convention. Ein verführerischer Pfad, vor welchem sich selbst die vortrefflichsten Künstler Englands nicht sorgfältig genug in Acht zu nehmen wissen.

Ich verstehe unter Convention eine Gewohnheit der Künstler, gewisse Formen, besonders gewisse Gesichtsformen, in mehreren Darstellungen anzubringen, gleich als wenn an sie allein die Form alles Schönen gebunden wäre. Gemeiniglich werden diese Formen von der Mode gestempelt, und von lebenden Personen, von Schauspielern, Schauspielerinnen, Maitressen, u. dgl. genommen, die im Rufe der Schönheit stehen. Nicht selten aber sind sie auch Copieen von Antiken. Der Geschmack, der sie duldet und billigt, ist in beiden Fällen fehlerhaft und kleinlich. Man kann Beispiele der zweiten Art in den Stücken des berühmten Partolozzi finden. Dieser große Künstler copiert die Antiken, oder wenigstens das, was ihm das Ideal der schönen Gestalt seyn mag, viel zu sichtbar. An seinen meisten Figuren ist die Wahrheit (der richtige Ausdruck) der todten (architektonischen) Schönheit aufgeopfert. Sie werden dadurch einander zu ähnlich, und haben nicht Leben genug. Aus Furcht vielleicht, der richtige und erforderliche Ausdruck möge der Schönheit der Umrisse schaden, läßt sich dieser Künstler etwas zu stark von der letztern Foderung binden.

Conventionelle Schönheiten der erstern Art aber liefern fast alle englische Kupferstiche. Nur wenige ausgenommen, welche dann auch desto größere Meisterstücke sind. Die Frauenzimmer sehen meistens koquett aus, und affectiren ein männliches Betragen. Die Mannspersonen stehen frech, und in einer gewissen rohen Miene da; so wie vielleicht seit zehn Jahren die Art der englischen jungen Herren und Damen von Ton seyn mag: wenn man nemlich annehmen darf, daß unsere anglisirten Herren und Damen in Deutschland sich nach lebendigen Idealen, und nicht etwa gar nach solchen Kupferstichen gebildet haben. In diesem letztern Fall würde man freilich diesen Kupferstechern nicht Schuld geben können, daß sie selbst ohne Geschmack copiert haben, sondern nur das, daß sie ihre Ideale aus Theilen zusammen setzen, welche nie ein schönes Ideal geben können.

Es geht diesen Künstlern, wie es gewöhnlich geht, wenn man zu eifrig ist, dahin zu kommen, wohin man will. Sie wollen Künstler seyn, und die Wahrheit in schönen Formen darstellen, sie richten aber ihr Augenmerk zu stark auf das Schöne. Und da greifen sie dann erstlich in der Wahl des Schönen fehl, indem sie das als schön annehmen, was andern dafür gilt, zweitens aber auch die Rücksicht, die sie dem Inhalt ihres Werkes schuldig sind, vergessen. Man muß gerade umgekehrt verfahren, man muß erst über die Materie mit sich fertig seyn, ehe man an die Form denkt, und dann eine Form wählen, die

nicht nur an sich schön, sondern auch der Materie angemessen ist.

Wollten sich diese Künstler zuerst darüber Rechenschaft ablegen, was sie darstellen wollen, so würden sie vor diesen und vor vielen andern Abwegen gesichert seyn. Ich nehme an, der Künstler sey im Begriff, ein Weib zu zeichnen. Er wird bei dieser allgemeinen Vorstellung schwerlich stehen bleiben. Was soll dieses Weib seyn? Soll es eine Mutter, eine Gattin, soll es ein unverheirathetes Frauenzimmer, soll es eine Matrone seyn? Er nehme sich das schwerste Problem vor, welches sich vornehmen läßt, er habe in Gedanken, bloß das Weib, und also eigentlich die Weiblichkeit darzustellen. Wie wird er verfahren? Soll er nun in der Stadt und im Lande herum gehen, um eine Person aufzusuchen, die er so viel möglich zum Muster nehmen kann? — Ich rathe ihm nicht dazu. Er muß erst wissen, wieviel er von dem, was er in der Natur findet, brauchen könne oder nicht. Er muß also zuerst das Ideal der Weiblichkeit in seinem Kopfe entwerfen. Dies ist das Richtmaaß, nach welchem er sogar die Natur schätzet. Hiebei kömmt ihm nun nichts so gut zu statten, als die Theorie. Er entwerfe sich das Ideal der Weiblichkeit, wie er nur immer wolle, so muß dieses Ideal, als Kunstwerk dargestellt, Sittlichkeit zeigen. Dies gehört zur Materie des Kunstwerks. Nun wähle er die Form. Er ist nun nicht mehr in Gefahr, Züge der Eitelkeit, Werbsucht,

weiblicher Starkgeisterei, oder irgend etwas conventionelles in dieselbe aufzunehmen. Denn alles schickt sich zur kunstmäßigen Darstellung der Weiblichkeit nicht, weil das Weib auch im Kunstwerke Sittlichkeit zeigen muß. Die Befolgung dieser einzigen Rücksicht wird seinem Genie angeben, was er aus der Wirklichkeit aufnehmen, und von welchen weiblichen Gestalten er für sein Kunstwerk etwas nehmen kann.

Je bestimmter, überhaupt, die Vorstellung ist, welche der Künstler realisiren will, desto vollkommener wird das Werk werden, wenn er nur Genie hat. Diese Bemerkung wird manchem Künstler zu mager und zu pedantisch vorkommen, sie ist aber eine Wahrheit, deren Verletzung sich durch keinen Reichthum des Kunsttalentes ersetzen läßt. Man kann so wenig etwas schönes *malen*, wenn man keinen Zusammenhang in das Gemälde bringt, als man etwas schönes *sagen* kann, wenn man Unsinn sagt. Unsinn aber ist nichts weiter, als Mangel an bestimmter Bedeutung. Vor allem also frage sich der Künstler: *was* willst du machen? — Er muß sich diese Frage mit einem einzigen Worte beantworten können; denn Malerei ist nichts anderes, als Darstellung *eines Begriffes* durch den Ausdruck, der sich an Gestalten anbringen läßt.

Der Maler macht also, wenn er Künstler ist, nie ein wirkliches Ding nach, sondern was er darstellt, ist ein *Begriff*, zu dessen Darstellung ihm freilich die Kenntniß des Wirklichen sehr behülflich ist.

ist. Liebe, Haß, Zärtlichkeit, ja selbst Gefühle, den Schmerz, die Freude, kann der Maler, so wie der Bildhauer und Kupferstecher darstellen. Und so lange er in der Sphäre der Begriffe und Ideen bleibt, ist er Künstler; sobald er aber Dinge darstellt, die sich auf allgemeine Begriffe nicht bringen lassen, hört er auf Künstler zu seyn. Dieser Fall ist bei dem Portraitmaler da. Das größte und in aller Rücksicht vortreffliche Portrait ist doch kein Kunstwerk. Es kann sehr viel Geschicklichkeit beweisen, sehr viel Studium der Natur sowohl, als der der Malerei zu Gebote stehenden Mittel, zeigen, sogar Geschmack kann in demselben herrschen; der Maler hat aber ein wirkliches Ding dargestellt und nicht einen Begriff. Er hat nicht geschaffen, sondern nachgemacht, und das ist nicht Sache der Kunst. Dies ist der Fall ebenfalls bei Früchtegemälden, bei Landschaften, zum Theil auch bei Thierstücken. Jedoch erfodert diese Bemerkung eine Auseinandersetzung.

Der Maler kann nemlich auch hier idealisiren, und von diesem Fall rede ich um ein paar Zeilen weiter. Wenn man gewöhnlich von Stücken spricht, wie die genannten sind, so versteht man darunter förmliche Copieen. Ein Blumenstück, eine Birn, eine Apricose, ein Granatapfel im Gemälde, wird dann hauptsächlich bewundert, wenn sich in dem gemalten Stücke nichts auffinden läßt, was nicht an wirklichen Aepfeln, Blumen u. dgl. auch ist, und wenn diese wieder nichts haben, was sich in dem Bil-

de

de nicht auch fände. Der Maler nimmt daher einen wirklichen Apfel, eine wirkliche Blume u. s. w. vor sich und copiert dieselbe auf das genaueste. Nicht viel anders geht es mit den Landschaften. Es giebt in den Bildergallerieen viele Landschaften, welche die bloßen Copieen von wirklich vorhandenen Parthieen sind. — Bei solchen Stücken setzt nun der Maler auch nichts hinzu, läßt auch nichts weg, und macht also nur nach, was er vor sich hat. Er kann hierinn sehr viel Geschicklichkeit, sehr viel Künstlichkeit, wenn ich das Wort brauchen darf, und in der Wahl des copierten Stücks auch viel Geschmack beweisen, aber Kunst wendet er nicht an. Der Künstler schafft, und macht nicht nach. Es scheint nur, daß ein gutes Kunstwerk die Copie von etwas vorhandenem sey; der Künstler wäre ein viel zu gemeiner Mann, wenn in der ganzen Natur etwas vorhanden wäre, welches genau so wäre, wie das Gemälde.

Aber idealisirt der Maler denn niemals, wenn er Landschaften, Blumen, Früchte u. dgl. malt? — Dies ist der Fall, den ich so eben andeutete. — O ja, allein wir haben von einem Apfel überhaupt, von einer Landschaft überhaupt, so unbestimmte und uninteressante Vorstellungen, daß wir's ihm eben nicht zum Verdienst anrechnen, wenn er uns eine Landschaft überhaupt (eine idealisirte Landschaft), einen Apfel, einen Krammtsvogel überhaupt darstellt. Das Wohlgefallen, selbst an den gelungensten Bemühungen dieser Art, ist nur schwach.

Deutschland hat an Rüdiger einen Thiermaler, der schwerlich übertroffen werden wird. Die meisten Stücke, unter welchen es nicht ausdrücklich angemerkt ist, daß sie Copieen (Thierportraite) sind, enthalten wirklich Ideale, und es dürfte wohl schwerlich ein Hirsch, ein Hund, ein wildes Schwein anzutreffen seyn, welches jenen Darstellungen ganz gleich käme, so nahe sich auch der Künstler an die Wirklichkeit gehalten zu haben scheint. Auch ist nicht zu leugnen, daß eben dieser Umstand diesen Thierstücken etwas von innerer Schönheit, von Geist giebt, welchen andere Stücke dieses Inhaltes entbehren. Wie schwach ist aber doch dieser Geist gegen den Geist in Darstellung einer menschlichen Gestalt! Wie viel solcher Thierstücke müßten, möchte man sagen, zusammenwirken, ehe die Wirkung des Halsewell *) herauskäme?

Ein Beweis, daß das Idealisiren dem Künstler wenig helfe, — wenn er nemlich Dinge idealisirt, bei denen uns mehr das Individuum, als die Gattung interessirt — ist die Bemerkung, daß kein Künstler eine Blume, eine Frucht, selbst auch keine Landschaft machen kann, die schöner wäre, das heißt hier, die ein stärkeres Wohlgefallen erregte, als das, was die Natur hierinn giebt. Die höchste

Staffel

*) Ein sehr bekannter und sehr schöner Kupferstich, der einen Schiffbruch und den Untergang einer ganzen auf dem Schiffe befindlichen Familie vorstellt.

Staffel der Kunst ist hier — Gleichheit mit der Natur. Die Schilderei ist dann vollkommen, wenn sie genau so ist, wie das Naturproduct. Je näher ein Ding aber dem Menschen kömmt, mit desto mehr Erfolg läßt es sich idealisiren, und die Ideale erwecken Beifall. So mit den Thieren. Ein schönes gemaltes Thier wirkt weit mehr Wohlgefallen, als ein schöner gemalter Apfel, und zwar ist ein schönes gemaltes Pferd etwas schöneres, als eine schöne gemalte Schnecke oder Fliege. — Das eigentliche Ideal des Schönen aber ist in der Menschengattung zu suchen, und man braucht eben noch nicht der größte Künstler in seiner Art zu seyn, um eine menschliche Gestalt darzustellen, welche schöner ist, als die Natur sie irgend einmal hervorbringen kann.

Es gilt daher auch in der Malerei und Bildhauerkunst, was in allen Künsten gilt, daß nemlich von mehreren Kunstwerken, bei vollkommener Gleichheit aller andern Bedingungen, jenes das schönere ist, welches Menschen darstellt, und unter diesen dies wiederum das schönere, aus welchem am meisten Sittlichkeit hervorblickt. Das schönste von allen Süjets ist das Tragische, und nach diesem das Ruhige. Jenes ist die personificirte Würde, dieses die dargestellte Anmuth. Es lassen sich unter diese beiden Rubriken alle, von den genannten Künsten mit Glück darstellbare Gegenstände bringen. So wird sich Großmuth, Edelmuth, Versöhnung als Würde, Liebe, Zärtlichkeit, Vorsorge aber als An-

muth

muth zeigen. Aus beiden spricht Tugend als höchste Vollkommenheit, und es liegt schlechterdings an dem Genie und der Geschicklichkeit des Meisters, wenn ein solches Süjet kein Kunstwerk des ersten Ranges wird. Wählt aber der Maler Bacchanten, Buhler, Besoffene, Harlekine, Wollüstige zu Gegenständen seiner Darstellung, so kann er auch mit Raphaels Genie kein Werk des ersten Ranges liefern, und man kann ihm Unwissenheit über die Grenzen und die Wahl seiner Kunst, und eine unverständige Wahl schuld geben.

Es ist hier der Ort, so wohl das, was bisher Ideal, höchstes Ideal, genannt wurde, näher zu bestimmen, als auch zu bemerken, daß dieser Ausdruck hier eine eingeschränktere Bedeutung habe, als in den Schriften anderer Kunstrichter. Man nennt gemeiniglich Ideal, was die Regel, das Muster ist. So sagt der Ritter Mengs, daß das Ideal auf alle Theile der Malerei Einfluß habe. In der Zeichnung bestehe das Ideal in einer übernatürlichen Schönheit, welche aus einer Vereinigung vieler schönen Theile, die unter einander passend sind, entstehe. Bei dem Helldunkel seyen es die wohlangebrachten Massen und zufälligen Schatten, welche zur Schönheit sehr vieles beitragen. Bei dem Colorit bestehe es in der Wahl des Tones, welchen man den vorgestellten Sachen gebe, und auf den Gebrauch der schwächern oder stärkern Farben. Das Ideal der Composition bestehe darinn, daß man sich eine

nicht

nicht gesehene Handlung in der Einbildungskraft vorstellen könne, ihr solche Ausdrücke, die sich so darstellen lassen, wie sie in der Natur sind, zu geben wisse, und daß man einen guten Gebrauch von zufälligen Dingen und poetischen Bildern machen könne.

Zuverlässig hat dieser vortreffliche Künstler und Kunstrichter besser zu idealisiren verstanden, als er verstand, dieses Geschäft zu beschreiben, und in bestimmte Ausdrücke zu bringen. Es ist nicht bequem, von einem Ideal des Colorits, des Helldunkeln u. dgl. zu sprechen; da beides sich jederzeit nach andern, oft ganz entgegengesetzten Umständen richten muß, das Ideal aber immer und ewig unveränderlich bleibt. Es giebt kein Ideal des Colorits. Das beste Colorit ist das zweckmäßigste; es hängt aber von Umständen ab, ob z. B. ein dunkles Colorit, oder ein helles das zweckmäßige sey. — Nicht einmal in Ansehung der körperlichen Gestalt erlaubt Kant, und ich glaube, mit Recht, von einem Ideal zu sprechen, sondern er nennt das, was andere das Ideal der Gestalt nennen, bloß eine Regel, eine Normalidee. Das Ideal der Gestalt wäre nemlich eine Gestalt, die für jedes lebendige, ja selbst für jedes körperliche Ding die schönste wäre. Nun läßt sich aber eine solche Gestalt nicht angeben, also giebt es auch kein Ideal der Gestalt. Die Gestalt des Menschen taugt nicht für einen Löwen, diese nicht für ein Pferd u. s. w. Jede Thierart, jede Körperart hat also ihr Ideal für

sich, und eben deswegen kein eigentliches Ideal, denn dieses müßte für alles passen.

Wollte man das, was man gewöhnlich das Ideal, besser aber die ästhetische Normalidee der Menschengattung von Dingen nennt, finden, so müßte man, wenn dies Geschäft nicht zu mühsam wäre, und die Natur, als gütige Mutter des Künstlers, nicht schon selbst das Genie desselben, mit einer solchen Idee ausgestattet hätte; eine große Anzahl Menschen von mittlerer und größerer Statur messen, ihre Höhen unter sich, und Breiten und Dicken für sich zusammen addiren, und die Summe mit der Zahl derjenigen dividiren, die man gemessen hätte. Dadurch würde man nun die schönste Höhe, Breite und Dicke der menschlichen Gestalt erhalten. Dasselbe müßte man mit den einzelnen Gliedmaßen ebenfalls thun, um auch die schönste und proportionirteste Gestalt von diesen zu erhalten u. s. w. Eine Zeichnung, die nun nach dieser Angabe verfertigt wäre, würde die Normalidee der menschlichen Gestalt, und also die Darstellung der größesten architektonischen Schönheit des Menschen seyn. Bei weitem aber noch nicht das Ideal des Schönen. Denn unter diesem versteht man etwas, was stärker gefällt, als alles andere, und ein solches ist die bloße Normalidee des Menschen nicht, ob es gleich an dem ist, daß die Gestalt von keinem einzigen Thiere schöner ist, als die Gestalt des Menschen.

Diese Normalidee macht aber nur einen Bestandtheil der (ganzen oder inneren) Schönheit eines Kunstwerkes aus, aber noch nicht einmal den vorzüglichsten. Denn wenn es in irgend einem Stücke fehlen müßte, so wäre es besser, gegen die Normalidee zu verstoßen, als gegen den Ausdruck. Eine Nase, die etwas länger, als die Norm ist, wird in einem Gesichte recht gerne geduldet, wenn sie den Ausdruck von Geistesgröße vollständiger macht. Dagegen die regelmäßigste und normalmäßigste Nase sehr anstößig ist, wenn man glaubt, daß sie Schuld an der Geistlosigkeit eines Gesichtes sey. Es ist aber nicht nothwendig, daß der Künstler gegen eins von beiden verstoße; sondern er kann, wenn er nur Genie und Fleiß genug hat, die innere Schönheit gar wohl durch Beobachtung der äußeren erhöhen.

Der Maler und der plastische Künstler hat daher kein Ideal der Schönheit für sich, d. h. ein Ideal, welches nicht auch der Dichter, der Musiker und jeder andere Künstler nach bestem Vermögen darzustellen suchte, sondern das Ideal des Schönen ist etwas, was durch jedes Mittel, durch Töne, in Worten, mit dem Pinsel und mit dem Meisel dargestellt werden kann. Es ist die Sittlichkeit in schöner Form und angenehm dargestellt. Diese Form kann nun die Form der Gestalt, die Form einer Erzählung, die Form einer Reihe und eines Zusammenklanges von Tönen seyn u. s. w. Das vermeintliche Ideal der Maler- und Bildhauerkunst be-

trifft nur das Schöne in der körperlichen Gestalt, und könnte höchstens das Ideal der Gestalt heißen.

Diese Unterscheidung ist nicht ohne praktischen Nutzen. Ideal ist ein Wort, welches Aufmerksamkeit erweckt, und wer möchte wohl nicht nach einem Ideal gearbeitet haben? Es will also jeder Maler sein Ideal haben. Sucht er nun das Ideal bloß in der Gestalt, so wird seine Beobachtung bloß auf die Umrisse und auf die Proportion geleitet. Er wird also, wenn er glücklich ist, in diesen Stücken vollkommen werden. Allein das ist nur äußere Schönheit. Diese idealischen Gemälde können matt und frostig seyn. Sagt man ihm aber, daß er das Ideal des Schönen in dem inneren Menschen zu suchen habe, so wird seine Beobachtung auf diesen fallen, und er wird den Ausdruck studiren. Das ist es, worauf der Künstler geleitet werden muß. Umriß und Proportion sind nicht halb so schwer, als der Ausdruck, und wenn man in Einem unvollkommner bleiben müßte, als in dem andern, so wollte ich lieber, daß man es in den letztern bliebe.

Es ist leicht einzusehen, daß beinahe alles bisher vorgetragene von den Werken der Bildhauerei nicht weniger gelte, als von den Werken der Malerei. Denn die Kunst, den Stein zu bearbeiten, und die Kunst der Farben und des Helldunkels — als worinn der Unterschied zwischen Malern und Bildhauern besteht — gehören nicht zur gegenwärtigen Untersuchung, da ich die Künste bloß aus dem Standpuncte

des

des Aesthetikers, und also weder aus dem des vollkommenen Kritikers, noch aus dem des bloßen mechanischen Künstlers betrachte. Zeichnung und Ausdruck oder Composition des Einzelnen muß der Bildhauer so gut verstehen, als der Maler. In der Composition des Ganzen hat er aber nur eine einzige Regel zu beobachten, die nemlich, daß sein Compositum, wenn dessen Aussenseite in einen Umriß gebracht würde, einen schönen Umriß gebe, wie dies an einem andern Orte bereits ist erinnert worden. Denn daß in einer in Stein gehauenen Gruppe von mehrern Personen, nur Eine davon die Hauptperson seyn müsse, und daß die andern dienen müssen, die erstere hervorzuheben, um den Eindruck zu ergänzen, das ist eine gar zu handgreifliche Folgerung aus dem Satze, daß die Einheit einer Gruppe nicht in der Darstellung der einzelnen Personen, sondern in ihrer Verbindung zu einem Ganzen zu suchen sey.

E.

Von der Tanzkunst.

Ich berühre diese Materie nur, da der höhere Tanz, und also das, was eigentlich Tanzkunst genannt zu werden verdient, und der ästhetischen Beurtheilung unterworfen ist, für den deutschen Liebhaber der Kunst nicht vorhanden, die gemeine Tanzkunst aber, oder der gewöhnliche Tanz nur ein sehr geringes ästhetisches Product ist. Er wird als eine

Modification des gesellschaftlichen Vergnügens angesehen, und da ist es genug, wenn der Tanz nur nicht undiätetisch und für Leute, die bloß ein leichtes Vergnügen in demselben suchen, nicht zu schwer und anstrengend ist. Ganz unmöglich bleibt es indessen nicht, auch den gemeinen Tanz aus dem Standpuncte des Geschmacks zu beurtheilen, und ich glaube, daß er als freie, als bedeutungslose Schönheit angesehen werden müßte. Hier dürfte wohl der Menuett, dieser in unsern üppigen und rauschenden Gesellschaften beinahe zur Verachtung herabgesunkene Tanz der Grazien, die oberste Reihe einnehmen. Ich würde es nicht für ein Kennzeichen eines guten Geschmacks halten, wenn ein regelmäßig aber ohne Ziererei und Affectation, von einer großen Gesellschaft getanzter Menuett, nicht sehr wohl gefiele, und wenn man ihn mit der langweiligen Polonoise in dieselbe Classe setzen wollte. Der Menuett ist ein Tanz, der schwerlich besser erfunden werden kann, um sich schön, anständig, mit Ausdruck, und selbst dem Körper in diätetischer Rücksicht zum Vortheil, zu bewegen. Er ist so geistvoll, daß mehrere Verehrer des Schönen versucht worden sind, eine Bedeutung in den schönen Touren desselben zu finden. Denn gerade das, was ihn, wie man glauben könnte, langweilig machen würde, das festgesetzte Einerlei in der Bewegung, ist gleichsam das Band, welches eine Menge schöner Bewegungen zu einem Ganzen zusammen knüpft, und die Schnur, möchte ich sagen, an welche die einzelnen

zelnen schönen Bewegungen aneinander gereihet wer-
den. Doch muß auch billig in Anschlag kommen,
daß dieser Tanz, so schön er auch an sich seyn mag,
nur mit der Musik zusammen genommen, wie jeder
Tanz überhaupt, ein Ganzes ausmache. Der ge-
schickte und beurtheilende Tänzer wird sich daher im-
mer auch nach der Musik richten, und so kann der
Menuett sehr verschiedene Charaktere annehmen.
Nur daß er immer in der Mittelstraße bleibt, und
jederzeit eine Art von blassem Colorit haben wird.
Es giebt einen Ausdruck der Freude, der Traurigkeit,
der Zärtlichkeit, des Schmerzes, der Wehmuth, wel-
che sich in der Menuett anbringen läßt, und alsdann
diesen Tanz beinahe zu einer Art von bestimmter
Schönheit, und zwar zu einer lyrischen Schönheit,
macht.

Von der höheren Tanzkunst ist uns bloß der
theatralische Tanz oder das Ballet übrig geblieben.
Ein Denkmal, welches an etwas verlohren gegange-
nes ungefähr so erinnert, wie der Schatten einer
Bildsäule an die Bildsäule selbst, und welches erst
seinem Begriffe nach noch mehr fixirt werden muß,
ehe es der Mühe verlohnt, ästhetische Betrachtungen
darüber anzustellen.

4.

Vergleichung der Künste gegen einander.

Es ist schon oft die Frage über den Vorzug gewesen, welchen eine Kunst über eine andere behauptet. Die Vergleichung ist gewöhnlich von Gelehrten, denen die Werke der Poesie näher sind, als die jeder andern Kunst, oder gar von Dichtern selbst angestellt worden, und es ist eben nicht zu verwundern, daß dieselbe allgemein zum Vortheil der Dichtkunst ausfiel. Ich glaube nicht, daß dies sich so verhalte, ich will aber demungeachtet jene Aesthetiker keiner Partheilichkeit beschuldigen. Wenn ihre Behauptungen eine Einschränkung leiden, welche übersehen worden ist, so liegt die Schuld wohl daran, daß man die Frage zu unbestimmt einrichtete.

Ich würde nicht im allgemeinen fragen, ob eine Kunst vor der andern den Vorzug habe, sondern ich würde zuerst untersuchen, worinn der Vorzug bestehe, welchen die eine vor der andern in dieser oder jener Rücksicht voraus habe. Alsdann würde ich diese Rücksichten zusammen nehmen, und sehen, ob es eine Kunst gebe, welche nach allen diesen Rücksichten vorzüglicher wäre, als alle andere.

Die Rücksichten können wesentliche und außerwesentliche seyn. Die letztern werden nur von den Wünschen des Kunstverehrers festgesetzt. So ist es z. B. eine außerwesentliche Rücksicht, daß man

ein

ein Gemälde in kürzerer Zeit ansehen, und also schneller und öfter von demselben vergnügt werden kann, als von einem Gedichte. Es ist eine außerwesentliche Rücksicht, daß man mit weniger Kostenaufwand ein Gedicht lesen, als eine Sinfonie hören kann. Diese außerwesentlichen Vorzüge kommen bei dieser Untersuchung nicht in Betrachtung, denn sie tragen nichts zu dem Wesen der Kunststücke selbst bei.

Die wesentlichen können wohl nur von zweierlei Art seyn. Weil nemlich an einem Kunstwerke nichts weiter in Betrachtung kömmt, als das Werk (der Gegenstand) selbst, und die Wirkung, oder der Eindruck, welchen jenes hervorbringt, so muß der Vorzug, den eine Kunst vor der andern haben könnte, entweder an dem ersteren oder an der zweiten anzutreffen seyn. Es giebt demnach folgende Fragen zu beantworten:

1) welche Kunst besitzt die Mittel, die mehresten Gegenstände darzustellen?
2) welche stellt die einzelnen möglichen Gegenstände dieser ihrer Natur am angemessensten dar?
3) welche Kunst bewirkt den lebhaftesten Eindruck?
4) welche bewirkt den anhaltendsten Eindruck?
5) welche bewirkt den zweckmäßigsten Eindruck?

Als Zugabe zu dieser Untersuchung soll dann

6) angegeben werden, welche Kunst für den Künstler selbst, in seinen menschlichen Verhältnissen betrachtet, die vortheilhafteste sey.

1) Unstreitig gebührt der Dichtkunst der Vorzug des größten Umfanges; denn sie kann alles darstellen, war nur irgend darstellbar ist. Die Worte, deren sie sich als Mittel bedient, drücken alles aus, was in dem menschlichen Erkenntnißkreis vorkommen kann. Es lassen sich alle darstellbare Gegenstände in äußere und innere eintheilen. Aeußere Gegenstände sind Begebenheiten, die sowohl im menschlichen Leben, als auch in der Natur vorfallen. Die erstern stellt die dramatische, epische und erzählende Poesie dar. Innere Gegenstände sind Begriffe, Gedankenreihen und Gefühle oder Empfindungen. Die letztern sind das Object der lyrischen Dichtkunst, die erstern das der didaktischen.

Aus allen übrigen Künsten ist keine einzige, welche alle diese Gegenstände darstellen könnte. Die Musik begnügt sich mit Gefühlen, und entsagt, wenn sie ihren eigenen Vortheil erwägt, der Darstellung von Begebenheiten, Wahrheiten und einzelner Begriffe. Die Tanzkunst ist in Darstellung von Begebenheiten und Gefühlen glücklich, weiß aber nichts von Darstellung einzelner Vorstellungen und Wahrheiten. Die Maler- und Bildhauerkunst ist Königin in Darstellung einzelner Begriffe,

sie

sie kann aber weder Wahrheiten (ganze Gedankenreihen) noch Begebenheiten *) vorstellen. Die Eingeschränktheit der Gartenkunst und Baukunst leuchtet auf dem ersten Anblick von selbst ein.

Ist

*) Diese Behauptung klingt weit befremdender, als sie wirklich ist. „Giebt es nicht historische Gemälde?" wird man hier einwenden. O ja; sie sind aber entweder keine Kunstwerke, oder keine Vorstellungen von Begebenheiten. Ich habe schon anderswo bemerkt, daß ein Gemälde, welches die Großmuth Alexanders gegen die Familie des Darius vorstellte, eigentlich nicht Darstellung dieser Begebenheit, sondern Darstellung der Idee: Großmuth, ist. Der Großmüthige muß Leute haben, gegen die er diese Pflicht ausübt. Dieser Begriff kann also auf gar keine andere Art in der Malerei dargestellt werden, als in einer Gruppe, die man leicht als Vorstellung einer Geschichte ansehen kann. — Stellt aber ein Gemälde wirklich eine Begebenheit, z. B. ein Erdbeben, vor, und ist es nicht von der Art, daß man sagen kann, der Künstler hat das Schrecken, oder sonst einen Begriff oder Affect darstellen wollen, so muß es nicht als Kunstwerk angesehen, und darf nicht als ein solches beurtheilt werden. Es ist ein erzählendes Gemälde; der Künstler hat nicht erfunden. Sey es übrigens so vollkommen, als es wolle, das thut nichts zur Sache. Es ist derselbe Fall wie bei einer Erzählung. Wird eine wahre Geschichte erzählt, so mag der Erzählende seinem Vortrage noch so viele Schönheiten ertheilen, er ist doch nicht Dichter, sondern nur Referent. Denn er erfindet nicht, er paßt also die Form dem Stoffe nur an. Sobald aber der Stoff um der Form willen gewählt und geändert wird, sobald entsteht auch ein Kunstwerk. So ist die Henriade ein Kunstwerk, die Geschichte aber von dem Zeitalter Ludwigs XIV., so schön auch ihre Form ist, ist doch kein Kunstwerk.

Ist es aber auch wirklich ein Vorzug, alles, was nur irgend einer schönen Darstellung fähig ist, darstellen zu können? — Warum nicht? Wenn es Einmal ein Vorzug ist, etwas zu können, so hat auch der, der viel kann, den Vorzug vor dem, welcher wenig kann: er hat ein weites Feld vor sich, und hat nicht nöthig, bei dem stehen zu bleiben, was er Einmal angefangen hat. Man nehme an, ein Jüngling findet Genie in sich, und beschließe daher ein Musiker zu werden. Von nun an muß er seinen Blick auf Beobachtung des Ausdrucks der Empfindungen und Affecte wenden. Es ist aber möglich, daß sein Geist gerade die Anlage nicht hat, diese Seite des Menschen zu studiren, sondern daß er z. B. mehr Fähigkeit hat, Wahrheiten zu suchen und zu finden. Er würde unter diesen Umständen ein mittelmäßiger Tonkünstler bleiben, selbst wenn er alles in seine Gewalt brächte, was sich in dieser Kunst durch Fleiß und Beharrlichkeit erhalten läßt. Benutzte er aber den Ruf des in ihm schlummernden Genies, sich die Kenntnisse zu verschaffen, die einem Dichter gebühren; so kann er versichert seyn, daß nichts von dem, was er lernt, um ein Dichter zu werden, für seinen Künstlerberuf überhaupt verlohren gehen könne. Er wird in dieser Kunst seinen Gegenstand finden. Gelingt ihm die Ode nicht, so versuche er das Heldengedicht, oder das didaktische. In irgend einer Dichtungsart wird er das Plätzchen antreffen, welches er bearbeiten zu können wünscht.

Es wäre in dieser Hinsicht wohl kein zu verachtender Vorschlag, daß ein Jüngling, welcher sein Leben der Kunst zu widmen beschlösse, sich in jeder Art von Gedichten versuchte. Ich will nicht sagen, daß er ein Bändchen Oden, Fabeln, Lehrgedichte, oder gar ein paar Epopeen drucken lassen soll, sondern nur, daß er dergleichen verfertige, und sie einem Mann von Genie und Kunstgeschmack zur Beurtheilung vorlege. Dieser würde, unter solchen Umständen, das Aeußere an diesen Versuchen, Diction, Versbau u. dgl. gern übersehen, denn das sind Dinge, welche man nur nach und nach durch Fleiß erlernt, und ohne alles Genie erwerben kann; er würde nur auf Erfindung, Manier, Wahrheit und Lebhaftigkeit in der Darstellung sehen. Hierinn zeigt selbst das rohe und ungebildete Genie schon die Richtung, welche es verfolgen wird. Er würde finden, für welche Art von Gegenständen der angehende Künstler wohl gemacht sey, und dann, ist meine Meinung, soll er ihm nicht nur dieses Feld als Dichter, sondern auch als Künstler einer andern Classe zu bearbeiten anrathen. Wäre er in der Ode glücklich, so sollte er fortfahren lyrische Gedichte zu verfertigen, sich aber auch auf Musik legen. Denn in Einem von diesen beiden wird er sich auszeichnen, wenn er nicht gar in beiden vollkommen wird. Der gute Erfolg im Versuchen der didaktischen Poesie würde mich bestimmen, ihm auch Malerei oder Bildhauerkunst zu empfehlen, weil die Wahrheit einer ganzen Reihe

von Gedanken und die Wahrheit eines einzigen Gedankens viele Aehnlichkeit mit einander haben, und die Fertigkeit in Darstellung des Einen die Fähigkeit in Darstellung des andern unterstützen würde. — Die Realisirung dieses Gedankens wäre auch noch deswegen gut, weil die Dichtkunst den Künstler mehr cultivirt, als jede andere es thut. Doch davon weiter unten.

2) Wenn die Frage ist, welche Kunst ihren Gegenstand am vollständigsten darstelle, und mithin so, wie die Natur des Gegenstandes die Darstellung fodert; so kann man, glaube ich, nicht im allgemeinen antworten, und also keine von den Künsten der andern schlechterdings vorziehen.

Eine Begebenheit kann uns nicht vollständiger dargestellt werden, als wenn sie vor unsern Augen vor sich geht. In Darstellung der Begebenheiten hat also die Tanzkunst den Vorzug vor allen andern. Das ist so klar, wie der Tag. Die Dichtkunst würde nur dann mit der Tanzkunst in dieser Hinsicht zu wetteifern scheinen, wenn man sich auf die dramatische Dichtkunst berufen, und derselben einen Vorzug beilegen wollte, den sie nicht hat. Was die Dichtkunst leistet, das leistet sie entweder bloß für den Leser, oder wenn sie auf einen Zuhörer rechnet, so rechnet sie bloß auf den Declamator, keineswegs auf Unterstützung durch Mimenspiel. Man darf also den starken Effect, welchen die Aufführung eines theatralischen Stücks

hat,

hat, nicht der Dichtkunst zuschreiben, sondern er gehört der Tanzkunst (als mimischer oder Geberdenkunst) zu. Der Schauspieler ist nicht zu betrachten, als ein Declamator, der seine Declamation durch das Geberdenspiel hebt, sondern als ein mimischer Künstler, der sein Spiel durch die Sprache verständlicher macht. Ein Drama, welches von dem Dichter für die Aufführung geschrieben wird, ist anzusehen als Entwurf zu einem Mimenspiel, welches durch Sprache belebt werden soll. Die Worte könnten daher jederzeit mit der Bemerkung versehen seyn, daß sie bei dieser oder jener Gesticulation, in dieser oder jener Situation gesprochen werden. Da sich dies aber leicht von selbst versteht, so läßt man diese Erinnerungen aus, und schreibt bloß hin, was gesprochen wird. Hiebei ist nichts zu erinnern, als das, daß diese Art, die der Aufführung eines Schauspiels vorgeschriebenen Worte zugleich mit dem Entwurf des ganzen Stückes bekannt zu machen, die Meinung unterhält, daß die Dichtkunst sich den größten Theil des Effects von einem theatralischen Spiele zueignen dürfe. Dies ist nicht an dem. Der theatralische Dichter verdient seinen Ruhm nicht als Dichter, d. h. als Künstler, der sich der Worte zur schönen Darstellung seines Gegenstandes bedient, sondern deswegen, weil er im Stand ist, den Entwurf zu Darstelluug einer Begebenheit zu verfertigen, und die Worte anzugeben, mit welchen der mimische Künstler sein Spiel zweckmäßig beleben kann. Dieser

ser Entwurf ist eigentlich das Kunstwerk, welches der Schauspieler vor die Augen des Publicums bringt, so wie, in der Musik, die Composition das Kunstwerk ist, welches der Virtuos den Zuhörern durch das Gehör mittheilt. Der Schauspieler ist Virtuos, so wie es der Declamator und der musikalische Virtuos ist. Ohne ihn ist das Kunstwerk (das dramatische Gedicht) nur als Entwurf vorhanden.

Wird die Sache von dieser Seite betrachtet, die, wie ich glaube, für die Praxis nicht unwichtig ist, indem sie den Schauspieler sogleich in den Standpunct bringt, den er zu nehmen hat, und selbst den Dichter erinnert, das bloß theatralische, was man mit einem etwas unedlen und irreleitenden Ausdruck, Theaterstreiche *) nennt, genau zu studiren; so wird man der Tanzkunst, welche nichts anders als Geberdenkunst ist, diesen Vorzug vor der Dichtkunst gerne einräumen. Denn es bleibt alsdann nichts mehr zur Vergleichung übrig, als die Epopee, ein Gedicht, in welcher ebenfalls eine Begebenheit erzählt wird. Allein es ist zwischen der lebhaftesten und vollkommensten Erzählung

und

*) Man versteht darunter, was, vom Theater gesehen, starken und angenehmen Effect thut, ob man ihn gleich im bloßen Lesen des Stücks nicht bemerkt, und so etwas im wirklichen Leben nicht antrift, oder wenigstens nicht schön finden würde. Man könnte es auch wohl den theatralischen Effect nennen.

und zwischen der wirklichen Darstellung ein Unterschied, der weder übersehen, noch ausgeglichen werden kann.

Mit einer andern Kunst hat die Tanzkunst in dieser Hinsicht keinen Wettstreit zu befürchten, denn es ist keine unter ihnen, welche ebenfalls Begebenheiten vorstellte.

Einzelne Vorstellungen nun, wie Liebe, Jugend, Großmuth u. dgl. stellt keine Kunst so vollständig dar, als die Maler- und die Bildhauerkunst. — Es wäre vielleicht sehr interessant, hier die Bemerkungen anzuführen, welche ein scharfsinniger Vertheidiger der Dichtkunst vorbringen könnte, und sie mit denen zu vergleichen, die einem eben so vortrefflichen Lobpreiser der Maler- und Bildhauerkunst zu Gebote stehen würden. Mein Zweck aber gebietet mir Kürze; ich kann also nur auf die Hauptsache sehen.

Es kömmt nemlich bei Entscheidung des Streites, ob die Dichtkunst, oder ob die beiden jetzt genannten Künste uns eine vollständigere Vorstellung von einem Begriffe, z. B. von der Großmuth, geben können, darauf an, ob dieser Begriff vollständiger vorgestellt wird, wenn wir die Spuren desselben in dem Gesichte, auch wohl an dem ganzen Körper, einer menschlichen Gestalt sehen, oder ob dies vielmehr alsdann der Fall ist, wenn uns erzählt wird, daß ein Mensch großmüthig handelte: denn in einer Erzählung würde der Dichter mit

dem plastischen Künstler diesmal wetteifern müssen. Meiner Ueberzeugung nach ist die anschauliche Vorstellung stärker und evidenter, als es diejenige ist, welche durch eine Erzählung in uns gebracht wird. Und dies ist der Grund, warum ich glaube, daß der Maler- und Bildhauerkunst hierinn der Vorzug vor der Dichtkunst gebühre. Die Spuren, welche die Gemüthsbeschaffenheit des Großmüthigen in den Körper gedrückt hat, sind der stärkste Beweis, daß diese Tugend bei einem Menschen habituell ist, und verbürgen uns also den Wunsch, daß dieser Mensch in jedem anderen Falle eben wieder so handeln werde. Nicht so bei der Erzählung. Der Erzähler ist erstlich ein Anderer, als der Handelnde. Der Erzähler erzählt was Er gesehen zu haben vorgiebt, und er kann sich in der Beurtheilung des Handelnden geirrt haben. Es ist möglich, daß der Handelnde nicht der vortreffliche Mann wirklich war, als der er dem Erzähler erschienen ist. Und, zweitens, so sagt ja der Dichter bloß, daß der Held der Geschichte dies- mal, also ein einzigesmal, großmüthig gehandelt habe. Womit verbürgt er uns, daß der Mann, zu dessen Bewunderung er uns auffodert, auch künftig immer so handeln werde? Woraus ersehen wir, daß ihm diese Tugend zur Gewohnheit worden ist, welches doch seyn muß, wenn der Mann unsrer Hochachtung ganz würdig seyn soll? Dieses Beharren in der Maxime des Guten, welches eigentlich das Wesen der Tugend und den Grund unserer Hochachtung aus-

ausmacht, wird durch das Symbol eines bleibenden Eindrucks in der körperlichen Masse vortrefflich bezeichnet, und die Dichtkunst hat nichts, was sie statt dieses Symbols geben könnte. Es würde uns kein Homer vor dem standhaften Leiden der Unschuld so viel innige und erschütternde Hochachtung abzwingen können, als es der Marmor thut, der in die sprechende Darstellung des Laokoon umgeschaffen wurde.

Gefühle und Affecte darzustellen, gelingt der Tonkunst unstreitig am besten. Sie hat es mit der Gartenkunst und lyrischen Dichtkunst auf alle Fälle, mit der Baukunst oder erzählenden Dichtkunst aber nur zuweilen aufzunehmen. Die angemessenste Darstellung der Gefühle und Affecte besteht in der Stärke der Darstellung. Je stärker diese auf den Zuhörer wirken kann, desto unfehlbarer und desto bestimmter ist das Gefühl, das in ihm entsteht. Ich wüßte auch nicht einmal einen Scheingrund anzugeben, aus welchem der Tonkunst dieser Vorzug vor der Gartenkunst, so wie vor der lyrischen und erzählenden Dichtkunst, streitig gemacht werden könnte. Nur die Baukunst könnte ihr in Ansehung des Gefühls des Erhabenen den unbedingten Vorzug nicht nur streitig machen, sondern sogar nehmen.

Erhabenheit ist ein Gefühl, welches in der Stärke, dessen es fähig ist, von nichts so vollkommen hervorgebracht wird, als von einem körperlichen Gegenstande. Bringt man nun noch die Hülfsmittel

in Rechnung, welche der Baukunst zu Gebote stehn, indem sie mit einer Kirche zugleich an Gott, an Sittlichkeit, und an alles Große erinnert, was der Mensch nur immer vorstellen kann; so wird das Uebergewicht der Baukunst über die Kräfte der Musik in Darstellung des Erhabenen zu sehr begreiflich, als daß man ihr dasselbe nicht ohne weiteres einräumen sollte.

Hiemit halte ich die unter Nr. 3) und 4) aufgeworfenen Fragen schon größtentheils beantwortet. Sobald ein Gegenstand so dargestellt wird, wie es seiner Natur am angemessensten ist, so muß er auch den stärksten und anhaltendsten Eindruck machen. Das letztere nicht deswegen, weil der stärkste Eindruck auch der anhaltendste ist, welches von manchen in Zweifel gezogen wird, sondern weil kein Eindruck von etwas anhaltender seyn kann, als derjenige, der dem Gemüth auf die möglichst vollständige Art zugeführt wird.

Ich muß hiebei erinnern, daß ich, einer vorgeblichen Erfahrung mancher Menschenbeobachter ungeachtet der Meinung bin, der stärkste Eindruck sey auch der anhaltendste, ob ich gleich das letztere nicht aus dem erstern zu beweisen versuche. Man hat bei den Streitigkeiten über Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit der Todesstrafen, nicht selten die Erfahrung vorgegeben, daß ein erschütternder Eindruck, wie ihn der Anblick eines Missethäters, der unter dem Schwerdte der Gerechtigkeit fällt, machen muß, sehr

bald

bald vorüber gehe, und hat den Grund davon eben in der Stärke des Eindrucks zu finden geglaubt. Ich sehe nicht ein, wie dies zusammen hängen kann, und leugne sogar das Factum, welches man erklären will. Das ist wahr, daß der Eindruck, in der Stärke, in welcher er empfangen worden ist, nicht lange fortdauert, und daß er also, wenn man ihn, späterhin, mit dieser vergleicht, schwach und so gut als verloschen, erscheint; allein daraus folgt noch gar nicht, daß der Eindruck deswegen, weil er sehr stark war, nicht lange dauern könne. Um dies zu beweisen, müßte man beobachtet haben, daß ein Eindruck, z. B. der des Schreckens, welcher zuerst sehr stark war, eher im Gemüthe auslöschte, als ein Eindruck derselben Art, welcher gleich Anfangs nicht so stark war. Dies ist aber wohl nie beobachtet worden. Wir würden gewiß einen tiefern Eindruck vom Schrecken erhalten, wenn uns mitten in der Nacht, an einem einsamen Orte, ein Gespenst wirklich bei den Haaren ergriffe, als wir ihn empfangen, wenn der Geist im Hamlet oder im Don Juan auf dem Theater erscheint. Welcher Eindruck wird länger anhalten, der erstere oder der letztere? Ich will alles verlohren haben, wenn nicht die Erfahrung zum Vortheil des erstern Falles, und also für meine Behauptung entscheidet, die auch noch durch eine evidente Analogie mit den Gesetzen der äußeren Natur unterstützt wird. Denn das Wasser eines Teiches bleibt länger in der Bewegung, wenn ein Mensch

hinein gesprungen, als wenn ein kleines Steinchen in dasselbe geworfen worden ist.

Demnach würde der Eindruck, welchen die Darstellung eines Gefühls macht, stärker und anhaltender seyn, als derselbe Eindruck, wenn ihn eine andere Kunst durch Darstellung eines Gefühles hervorbrächte. So würde es ebenfalls mit den andern Künsten seyn, und es würde das Gesetz gelten, je vollständiger die schöne Darstellung des Gegenstandes, desto stärker und anhaltender auch der Eindruck.

Wollte man aber im allgemeinen die Frage aufwerfen, welches Kunstwerk den stärksten Eindruck hervorbringe, so würde sie wohl zum Vortheil einiger Werke der Baukunst zu beantworten seyn. Denn stärker ist gewiß kein Eindruck, als der des Erhabenen, und es kann dieser Eindruck durch nichts so vollständig hervorgebracht werden, als durch die großen Werke der Baukunst. Diese Kunst wirkt wie die Natur selbst. Ihre Werke werden nicht als Darstellungen betrachtet, sondern als wirkliche Dinge. Ein Umstand, der bei allen andern Kunstwerken wegfällt. — Der Vorzug des anhaltendsten Eindrucks würde aber der theatralischen Kunst, und also im Grunde der Tanzkunst, zu ertheilen seyn, weil die theatralische Kunst mehr als zur Hälfte als Tanzkunst (Geberdenkunst) wirkt. Der Grund ist der, weil ein Eindruck desto länger anhält, je öfter er durch die lebhafte Erinnerung an den Gegenstand, der ihn hervorbrachte, erneuert werden kann. Nun prägt sich nichts so tief

ein,

ein, als die Vorstellung von einer Begebenheit, welche vor unsern Augen vor sich gegangen ist; es ist daher auch die Erinnerung an nichts anderes, als an eine solche Begebenheit, so lebhaft. Folglich kann auch kein Eindruck, als derjenige, welchen eine von uns mit angesehene Begebenheit hinterläßt, so lange anhalten. — Es wird nemlich unter einem lange anhaltenden Eindruck nicht ein solcher verstanden, den man lange im Gemüth vorfindet, er sey vielleicht auch so schwach als er wolle, sondern denjenigen, der lange in der Seele bleibt, und dieser langen Dauer ungeachtet doch einen beträchtlichen Grad von Stärke hat.

5) Unter dem zweckmäßigsten Eindruck ist ein solcher zu verstehen, der die Gemüthskräfte, in deren gleichförmigen Beschäftigung das Schöne besteht, mit einer Darstellung befriediget, an welche man durch die gewöhnlichsten Vorfälle in dem menschlichen Leben am häufigsten wieder erinnert wird. Der Vorfall erinnert an die schöne Darstellung eines ähnlichen Vorfalls, und diese Erinnerung ist jederzeit mit Wiederholung des Vergnügens verbunden, welchen der erste Eindruck des Kunstwerkes macht. — In dieser Rücksicht wird also diejenige Kunst den Vorzug verdienen, welche ganz alltägliche Stoffe in schöner Form darstellen kann, ohne daß dieses der Stärke des Eindrucks, den das Kunstwerk macht, nachtheilig wäre. Dies ist nun lediglich der Fall bei der Dichtkunst.

Jeder andere Künstler, der es auf einen starken und anhaltenden Eindruck anlegt, muß schon den Gegenstand danach wählen, und erreicht seine Absicht nicht, wenn er ihn aus dem alltäglichen Leben hernimmt. Dies fühlen diese Künstler sehr wohl, und deswegen idealisiren sie so stark. Es ist wahr, ein Weib, welches seine Sünden bereuet, ist im alltäglichen Umgang wohl auch anzutreffen. Wie sieht aber ein solches Weib aus? Ist sie eine so schöne Figur, als die berühmte Magdalene des Correggio? Gewiß nicht. Daher verliert die Darstellung des gewöhnlichen auch wirklich in der Malerei den Anschein des gewöhnlichen, und wird unter den schaffenden Händen des Künstlers etwas ungewöhnliches, großes, idealisches. Eben deswegen aber verliert es auch seine Beziehung und seine genaue Verwandtschaft mit dem alltäglichen, und dieses erinnert uns auch nicht mehr an jenes. Die Erinnerung an das Kunstwerk, und der Genuß an der Schönheit desselben wird daher bei dem Anblick des gewöhnlichen auch nur selten erneuert. Wie selten erinnern wir uns des genannten Kunstwerkes bei dem Anblick der reuigen Sünderinnen, die wöchentlich vor unserm Fenster vorbei in die Kirche gehen, um da zu beichten. Die Ursache ist keine andere, als weil der Gegenstand selbst zu stark idealisirt werden mußte, wenn er im Gemälde gefallen sollte.

Das muß aber der Maler und Bildhauer jederzeit thun. Der gewöhnliche Ausdruck mütterlicher

Zärt-

Zärtlichkeit an einer gewöhnlichen Frau, ist kein Gegenstand für ein Meisterwerk in der Malerei, wenn der Künstler nicht idealisiren, d. h. nicht aus dem gewöhnlichen etwas ungewöhnliches machen darf. Das ist ganz gewiß, und kein Bauernstück eines niederländischen Malers wird es widerlegen. Denn es ist schon zu allgemein zugestanden, daß solche Stücke, so viel künstlerischen Werth sie auch haben mögen, doch nie Meisterwerke der Kunst genannt werden können. Es sind künstliche Stücke, aber keine kunstmäßigen; keine Kunstwerke.

Man nehme dagegen an, man habe ein kleines Gedicht, etwa eine Fabel, oder ein Epigramm, auf eine büßende Frau, oder vielleicht auf die heuchlerische Bußfertigkeit gelesen. Das fällt uns den Augenblick ein, so oft wir solche Gegenstände in der Wirklichkeit sehen, und mit dieser Rückerinnerung wird das Vergnügen wiederholt, welches uns die Schönheit jenes kleinen Kunstwerkes gewährte. Wie oft bringt nicht ein Pferd, das vor uns vorbeigeht, die vortreffliche Lessingsche Fabel von dem Pferd und Camel in das Gedächtniß, und erneuert in der Seele das Vergnügen an der Schönheit dieser Fabel! Wer denkt wohl an Roßbach, oder an den Rangstreit der französischen Sprache mit der unsrigen, ohne sich des bekannten Sinngedichtes von Kästner zu erinnern, und dabei den Genuß von der Schönheit desselben zu wiederholen?

Diesen Vorzug hat offenbar die Poesie in ihren größeren Werken nicht weniger als in den kleineren, und sie verdankt denselben bloß dem Umstande, daß der Dichter nicht gezwungen ist, schon den Stoff zu seinen Werken außerhalb der gemeinen Sphäre zu suchen. Dadurch bleibt uns die Poesie immerdar eine Hausfreundin, da wir die übrigen Künste als Göttinnen ansehen müssen, denen wir nur zu bestimmten Zeiten unsre Verehrung bezeigen dürfen. Wenige in unsrem Vaterlande werden von der Leidensgeschichte Christi sprechen hören, ohne an den Klopstockischen Messias zu denken, und wenigstens einen Augenblick lang bei irgend einer der schönen Stellen dieses Gedichtes zu verweilen; dagegen gewiß selbst große Verehrer und Kenner der Malerei nicht so oft an einen Christuskopf, oder an einen sterbenden Erlöser irgend eines berühmten Malers, werden erinnert werden. Doch, wäre dies auch bei diesen der Fall; so ist er es doch gewiß nicht bei andern, denen es übrigens nicht an Gelegenheit fehlte, dergleichen Gemälde zu sehen.

Dies ist einer von den Gründen, warum die Werke der Dichtkunst mehr cultiviren, als die Werke der anderen Künste. Der Eindruck, den ein Dichterwerk macht, wird in der Seele unaufhörlich wiederholt, und bleibt deswegen beständig neu. Dazu kömmt noch, daß er auch seine Stärke nie zu verlieren scheint, welches daraus begreiflich wird, daß ein Gedicht selten einen so erschütternden Eindruck macht,

als einige andere Kunstwerke, und daß mithin die wirklich geringere Stärke des Eindrucks in der Wiederholung, dennoch nicht merklich abgenommen zu haben scheint, weil der Unterschied zwischen beiden nicht groß ist.

Was hier von einzelnen Vorstellungen als Gegenständen der Dichtkunst und Malerkunst angeführt wurde, das gilt auch von Gefühlen und Begebenheiten. Ein Gefühl, von dem lyrischen Dichter geschildert, behält weit mehr Verwandtschaft mit den gewöhnlich vorkommenden Gefühlen, als eben dasselbe, wenn es die Tonkunst darstellt. Man erinnert sich daher auch des Eindrucks von einem lyrischen Gedichte öfter, als dessen von einer Musik. Was wirkt aber wohl anhaltender, als der Eindruck, den eine theatralische Darstellung macht? Es giebt Scenen, welche nie etwas von ihrer Lebhaftigkeit verlieren. Dies kömmt aber nicht allein daher, daß dieser Eindruck überhaupt von großer Stärke war, sondern auch daher, daß wir so oft Veranlassung finden, uns desselben wieder zu erinnern.

Bei allen diesen, den Vorzug der einzelnen Künste betreffenden Reflexionen ist nun immer nur Rücksicht auf diejenigen genommen worden, für welche gearbeitet wird. Gewiß verdienen aber die Verfertiger selbst, daß die Künste auch in Rücksicht auf sie betrachtet werden, damit sich entscheiden lasse, welche von ihnen für den Künstler, als Menschen, die angemessenste ist.

Jeder

Jeder wird durch das Geschäft, welches er treibt, geschickter und vollkommener für dieses Geschäft selbst. Es ist daher ganz gewiß, daß der Maler, der viel malt, ein immer größerer Maler werde. Nicht selten aber zieht die gar zu große Ausbildung der Kräfte für Ein Fach des menschlichen Wissens, oder der menschlichen Fertigkeiten, die Vernachlässigung der Kräfte zu andern Bestimmungen nach sich, und hierunter leidet der Mensch jederzeit.

Es ist eine Erfahrung, zu deren Verdrängung die Meister aller einzelnen Künste aus allen Kräften arbeiten sollten, daß man nemlich die Künstler gemeiniglich empfindlich, eingebildet, launig und unordentlich antrift. Künstlern aus einzelnen Fächern, den Malern, den Musikern, werden oft noch weit härtere Vorwürfe gemacht. Ob sich nun gleich auch an Andern, an Gelehrten und Handwerkern, ebenfalls eine Art von Zunftflecken vorfinden soll, und also im Grunde niemand von uns nöthig hätte, über den andern zu klagen; so verdient doch der Gegenstand einige Aufmerksamkeit, und sollte sie auch mehr dazu nützen, daß mögliche Unvollkommenheiten vermieden, als dazu, daß wirkliche verbessert werden könnten.

Was einige Eigenheiten des Genies, oder des Kunsttalentes überhaupt betrift, so wird sich bald eine bessere Gelegenheit zu deren Bemerkung darbieten. Die Eigenheiten besonderer Künstler aber, die sich gemeiniglich bei einer ganzen Classe von Künstlern, mit Ausnahme weniger Individuen, zeigen,

ver-

verdienen hier eine Bemerkung. Da leuchtet nun vorzüglich ein, daß, je eingeschränkter eine Kunst in Absicht auf die Gegenstände, welche sie darzustellen vermag, ist, desto weniger sie den Künstler überhaupt (als Menschen betrachtet) vervollkommne. Die Ursache ist keine andere, als weil der Künstler, immer nur mit dem Gegenstande, den er verschönert darstellen kann, beschäftigt, leicht alles andere vernachlässigt. Nun ist aber dieses vernachlässigten sehr viel (weil des begünstigten sehr wenig ist), woraus dann folget, daß ein solcher Künstler in großer Gefahr stehe, sich einseitig zu bilden; in Einem Stücke sehr vollkommen zu werden, in vielen andern aber eine Unwissenheit und Rohheit zu behalten, die desto auffallender ist, weil sie von seiner glänzenden Seite so stark beleuchtet wird. Diese Gefahr drohet dem Musiker. Er ist mit seiner Kunst, bloß auf Gefühle und Affecte eingeschränkt. Dabei ist nun noch dieses schlimm, daß sich von diesen Gegenständen nur höchst dunkle Vorstellungen erwerben lassen, und daß man mithin behaupten kann, der Musiker befleißige sich mehr, dieselben darstellen, als sie kennen zu lernen. Daraus würde dann das Paradoxon, daß Tonkünstler, deren Compositionen ein ganzes Publicum in wehmüthige und zärtliche Gefühle versetzen, oft nichts weniger, als zärtlich fühlende Menschen sind, und daß sie den Gegenstand, welchen sie so meisterhaft darzustellen wissen, fast nicht einmal zu kennen scheinen. Das Genie des Musikers ist mehr, als

das Genie irgend eines Künstlers von der Art, daß es dem Verstande zuvoreilt, und daß die Schilderungen, die nach ihrer Entfernung von dem Orte ihrer Entstehung so lebhaft und seelenvoll sind, in dem Kopf ihres Urhebers doch nur als todter Schatz gelegen haben können.

Ist daher irgend eine Kunst in Rücksicht der Ertheilung menschlicher Vollkommenheiten undankbar gegen ihren Pfleger, so ist es die Musik, die ihn in das enge und nie recht hell erleuchtete Gebiet der Gefühle und Affecte einschränkt, und die Zeit, welche zu dem Studium dieser Gegenstände erfordert wird, für die Bildung des ganzen Menschen fast durchaus verlohren gehen läßt. Die Resultate, welche der Musiker aus seinen Beobachtungen zieht, sind fast insgesammt außer der Musik gar nicht anwendbar, und helfen ihm also in seinen Verhältnissen als Mensch und als Mitglied der menschlichen Gesellschaft so gut wie gar nichts. Wer anders, als der Musiker, kann die Beobachtung brauchen, daß sich die Freude nur im Durtone darstellen läßt, daß diese Tonleiter zu diesem, und jene zu einem andern Affecte die angemessenste sey u. s. w.? Ist daher irgend einem Künstler zu rathen, daß er in der Bekanntschaft mit verwandten Künsten, und mit Wissenschaften, welche ohnehin mit seiner Kunst in Verbindung stehen, einige Vortheile für sich aufsuche, die ihm seine eigene Kunst versagt, so ist es dem Tonkünstler zu rathen. Er lese und studire die Dichter, so viel er nur immer kann; er

mache sich vertraut mit Mathematik und Physik; vor allem aber erwäge er, daß man über äußere Gegenstände nicht in allgemeinen Begriffen denken lernen kann, ohne in sich das Bedürfniß rege zu machen, über die Angelegenheiten der Menschheit auf dieselbe Weise zu denken, und er nehme die Werke eines Garve und anderer populären philosophischen Schriftsteller mit der Ueberzeugung in die Hand, daß diese vollenden werden, was ihm die größte Geschicklichkeit in der Composition, was selbst innigste Bekanntschaft mit Mathematik und Physik noch übrig gelassen haben.

Den eingeschränktesten Ideenkreis, nach der Musik, weiset die Maler- und Bildhauerkunst ihren Verehrern an. Nicht als ob die Menge der Gegenstände, welche sich dem Talente dieser beiden Künstler darbieten, ihrer Zahl nach so gering wäre; sondern deswegen, weil diese Künstler sich mehr darum bekümmern, wie der Gegenstand sich zeigt, als was er ist. Es liegt dem Maler nur daran zu wissen, wie ein Verliebter aussieht, wenn er in dessen Person die Liebe darstellen will. Daher kömmt es, daß Künstler, die selbst im Ausdrucke sehr glücklich sind, doch wenig Begriff von dem Dinge haben, das sie so richtig darstellen, und daß der Gegenstand, dessen Schilderung durch ihre Hand so viel Reiz erhalten hat, für sie selbst oft sehr uninteressant zu seyn scheint.

Hiezu kömmt noch, daß der Maler in sehr vielen Dingen stark seyn muß, deren Erwerbung viel Zeit und Studium erfodert, ohne daß sie den Geist cultivirten, und mit Kenntnissen versähen, die im menschlichen Leben überhaupt brauchbar sind. Was nutzt es dem Menschen, wenn er Zirkel aus freier Hand zeichnen, Schwunglinien in größter Vollkommenheit ziehen kann, die vielfachsten Erfahrungen über Mischung und Wirkung der Farben gesammlet, selbst viele neue Entdeckungen hierinne gemacht hat? Was nutzen diese und andere Dinge dem Menschen? Und doch nehmen sie große Zeit weg, und erfodern nicht wenig Nachdenken und Studium.

Glücklicher ist hierinn der Dichter. Des bloß mechanischen und schulmäßigen ist in seiner Kunst wenig, und es ist leichter zu erlernen, als das in anderen Künsten. Denn wie viel schwerer ist es nicht eine feste Hand, eine hinlängliche Theorie von den Farben zu erlangen, als den Numerus und Rhytmus in seine Gewalt zu bekommen? Dazu kömmt nun noch, daß die Sprache, das Werkzeug des Dichters, die Aufbewahrerin des ganzen Schatzes menschlicher Ideen und Vorstellungen ist, und daß man die Sprache nicht verstehen und brauchen lernen kann, ohne daß man sich mit den Ueberzeugungen und Systemen der größten Menschen bekannt macht, daß man die Sprache nicht studiren kann, ohne mit den verborgensten Eigenheiten der menschlichen Natur vertraut zu werden. Es ist also der menschliche

Geist,

Geist, mit dessen Studium sich der Dichter beschäftiget, und selbst alsdann beschäftiget, wenn er ohne Rücksicht auf seine eigenen Geistesbedürfnisse, sich bloß im Gebrauche des Werkzeugs seiner Kunst zu vervollkommnen strebt.

Der Maler studirt die Griechen, der Dichter ebenfalls. Wie verschieden ist aber nicht dieses Studium. Der erste schließt bloß aus dem, was sie machten, auf das, was sie gedacht haben. Der zweite durchdringt ihre Gedankensysteme, ihre unübertreffbare Darstellung des Wahren, Guten und Schönen. Er kann glauben, daß er, indem er die Schriften der Griechen liest, mit ihren Weltweisen, und durch diese, mit ihren Dichtern eine gegenseitige Unterhaltung pflege. Sie antworten ihm, wenn er fragt; denn die Weltweisen und Geschichtschreiber haben uns nicht nur von ihren eigenen Ueberzeugungen ihre Gründe vorgelegt, sondern sie haben uns auch manches Raisonnement, manche belehrende Nachricht über die Werke und Systeme ihrer Künstler, deren Freunde und Zeitgenossen sie zum Theil waren, hinterlassen. — Es ist daher ganz unmöglich, daß ein Dichter, dem es aufrichtig um Vollkommenheit in seiner Kunst zu thun ist, sich nicht mit eben diesem Streben nach Vollkommenheit in seinem Fache, auch zu einem denkendern und richtig empfindenden Menschen mache; und bleibt also gar kein Zweifel übrig, daß nicht die Dichtkunst mehr, als jede andere, beitrage, den Künstler zugleich als Menschen zu vervollkommnen.

5.

Was leistet die Kunst zur Vervollkommnung des Menschen?

Der Mensch ist vollkommen, wenn er immer nach Grundsätzen handelt, deren Wahrheit und Zulässigkeit er aus Gründen darthun kann. Es liegt hierinn zweierlei, nemlich Vollkommenheit der Erkenntniß und Vollkommenheit des Charakters. Die erstere besteht in der Richtigkeit der Erkenntniß und in der Einsicht in diese Richtigkeit, die zweite in der Beharrlichkeit, mit welcher diese Erkenntniß ausgeübt wird. Richtig sehen und jederzeit im Stande seyn, das, was man richtig sieht, auch auszuüben, das, und nur das macht den vollkommenen Mann aus. Was beitragen will, dem Menschen zu dieser Vollkommenheit zu verhelfen, oder ihn in derselben zu befestigen, das muß also entweder auf das Erkenntnißvermögen des Menschen, oder auf sein Begehrungsvermögen (auf den Charakter) oder auf beides zugleich vortheilhaft wirken. Leistet nun die Kunst in diesen Hinsichten etwas?

Wenn die Betrachtung eines in seiner Art vollkommenen Gegenstandes dem Erkenntnißvermögen vortheilhaft ist, so wird die Kunst dem Erkenntnißvermögen des Menschen Vortheil verschaffen. Es gehört nemlich, nach den obigen Bemerkungen, unter die Bedingungen der Kunstwerke, daß ihr Gegenstand Vollkommenheit habe. Da nun die Natur

es mit keinem Individuum auf Vollkommenheit angelegt zu haben scheint, indem ein jeder Gegenstand jederzeit hinter dem Begriff seiner Gattung zurückbleibt, so leistet die Kunst in dieser Hinsicht in der That mehr, als selbst die Natur. Ist nur das Genie eines Künstlers nicht auf Abwege gerathen, und war seine Geschicklichkeit im Darstellen so groß, als die Idee, die ihm vorschwebte, richtig und klar war, so wird gewiß das Kunstwerk als die Regel anzusehen seyn, nach welcher die Natur selbst erschafft. Denn wir haben in der That von der Vollkommenheit eines Naturproducts keine andere Vorstellung, als diejenige, welche wir zusammensetzen könnten, wenn wir mit ihnen verführen, wie es bei einer andern Gelegenheit in Ansehung der Vorstellung von der vollkommensten menschlichen Statur gezeigt wurde. Eben diese Vorstellung aber ist das Ideal, welches der Künstler darzustellen sucht, und welches von ihm so, wie es ist, auch muß dargestellt werden können. Denn es ist kein Grund vorhanden, das Gegentheil anzunehmen. Deswegen also, daß ein Kunstwerk — sobald es dieses Namens würdig ist, welches hier angenommen wird, — das Ding, welches dargestellt wird, vollkommen darstellt; so trägt es zur Vervollkommnung der Erkenntnißkräfte, und hiemit zur Vervollkommnung des Menschen selbst bei.

Sittlichkeit war ein anderer Charakter, welcher dem Kunstwerke als wesentlich beigelegt wurde.

„Je sittlicher, desto näher der ästhetischen Vollkommenheit," war die Regel; so daß nur Kunstwerke, welche das Sittengesetz gleichsam in Person darstellen, auf den ersten Rang der Kunstwerke Anspruch zu machen, berechtiget wurden. Sollte eine vollkommene Darstellung der Sittlichkeit nicht vortheilhaft auf die sittliche Gesinnung des Menschen wirken? Sollte sich der gute Mensch in diesem Bilde nicht selbst gefallen? Sollte der minder gute nicht von der Schönheit und Wärme, mit welchem sich ihm das Gesetz, vor welchem er zittert, hier darbietet, gerührt und angelockt werden? Nein; es ist gewiß kein leerer und frömmelnder Wahn, daß bei Betrachtung eines schönen und großen Werkes der Kunst Gelübde zu einem guten Lebenswandel aus unserem Innersten hervorgehen, und daß man ein Kunstwerk mit der Zufriedenheit verläßt, mit welcher man an eine gute Handlung zurückdenkt.

Die Kunst aber stellt Ideale dar. Sie wirkt also auf das Vermögen, Ideen, abstracte Begriffe vorzustellen, und die Fertigkeit hierinn ist jederzeit für den Menschen, im Denken und Handeln, von Wichtigkeit. Die Größe des Charakters zeigt sich in Befolgung sehr allgemeiner und den Ideen nahe kommender Grundsätze. Man kann also immerdar annehmen, daß sich der größeste Charakter, — wenn alle andere Umstände gleich sind — bei demjenigen finden werde, welcher in den allgemeinsten Formeln denken kann. Je mehr aber diese allgemeinen

Begriffe gefallen, desto eher werden sie das Verlangen rege machen, sie immer vor Augen zu haben und zu befolgen. Je schöner sie also dargestellt sind, desto mehr müssen sie gefallen; und so wäre es wirklich unmöglich, daß die Sittlichkeit schön dargestellt ihre wohlthätige Wirkung auf Geist und Charakter des Menschen verfehlen sollte.

Dies sind nun Vortheile, welche die Kunstwerke zu allen Zeiten nach sich ziehen. Es giebt noch andere, mit welchen sie sich nur unter gewissen äußern Umständen um unser Geschlecht verdient machen. Dies geschieht nemlich im Zustande der Kindheit und Rohheit. In diesem Zustande ist es nicht der philosophische Geist, der Wahrheiten erfindet, und seine Zeitgenossen in abgezogenen Formeln der Wahrheit entgegen führt, sondern es ist das Genie, welches dem Zeitalter zuvor eilt, und ihm die Regeln des Wahren und Guten im Bilde, in Kunstwerken vorhält.

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land.
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Uebt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süßem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinen Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die älternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen

Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.
Ihr holdes Bild hieß uns die Tugend lieben,
Ein zarter Sinn hat vor dem Laster sich gesträubt,
Eh' noch ein Solon das Gesetz geschrieben,
Das matte Blüthen langsam treibt.
Eh' vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ew'gen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne,
Der ihn nicht ahnend schon empfand? *)

„Die ersten Philosophen waren Dichter" sagt man gewöhnlich. Es wäre wohl besser zu sagen: Dichter waren die ersten Philosophen. Nicht als ob es Weltweise gegeben hätte, die ihre Lehren nicht anders zu verbreiten gewußt hätten, als daß sie dieselbe in Gedichte kleideten, oder im Bilde darstellten, oder wohl gar als Empfindungen aus den Tönen einer Lyra sprechen ließen; sondern, die ersten, die sich über ihre Zeitalter erhoben, waren Künstler, denen selbst die Wahrheit nicht in abgezogenen Formeln, sondern nur unter schönen Bildern erschien, welche dann ihr Dichtertalent, oder die Geschicklichkeit ihrer Hände, entweder als schöne Erzählungen, oder als plastische Werke ihren staunenden Zeitgenossen mittheilten.

Bald drängten sich die staunenden Barbaren
Zu diesen neuen Schöpfungen heran.
Seht, riefen die erfreuten Schaaren,
Seht an, das hat der Mensch gethan!

In

*) Aus Schiller's Künstlern.

In lustigen, geselligeren Paaren
Riß sie des Sängers Zitter nach,
Der von Titanen sang und Riesenschlachten
Und Löwentödtern, die, so lang der Sänger sprach,
Aus seinen Hörern Helden machten.
Zum erstenmal genießt der Geist;
Erquickt von ruhigeren Freuden,
Die aus der Ferne nur ihn weiden,
Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
Die im Genusse nicht verscheiden.

Jetzt wand sich von dem Sinnenschlafe
Die freie schöne Seele los;
Durch Kunst entfesselt, sprang der Sclave
Der Sorge in der Freude Schooß.
Jetzt fiel der Thierheit dumpfe Schranke,
Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn,
Und der erhabne Fremdling, der Gedanke,
Sprang aus dem staunenden Gehirn.
Jetzt stand der Mensch, und wies den Sternen
Das königliche Angesicht;
Schon dankte in erhabnen Fernen
Sein sprechend Aug' dem Sonnenlicht.
Das Lächeln blühte auf der Wange,
Der Stimme seelenvolles Spiel
Entfaltete sich zum Gesange,
Im feuchten Auge schwamm Gefühl,
Und Schmerz mit Huld in anmuthsvollem Bunde
Entquollen dem beseelten Munde.

Es würde in der That schwer seyn, alles, was die Menschheit in den Zeiten ihrer Entwicklung den Künsten schuldig wurde, auch nur so richtig und treu anzugeben, als es der Verfasser dieses vortrefflichen Lehrgedichtes richtig und treu und schön hier angege-

ben hat. Es ist ein großes Bild, die Menschheit unter dem Vortritt der Künste, aus dem Stande der Rohheit hervorgehen, und eine Stufe der Cultur nach der andern besteigen zu sehen. — Sie war nun bis zur Vorstellung einzelner Begriffe (Gedanken) gekommen. Der Mensch ist aber nicht bloß ein erkennendes Wesen; er handelt auch, und wenn er handelt, so wendet er den Schatz seiner Erkenntniß an. Wie wäre es möglich gewesen, solche Reichthümer im Lande des Wissens zu erobern, und im Handeln nicht von ihnen Gebrauch zu machen? Nein; das nächste war, daß er seine thierischen Triebe durch Gedanken beherrschte, und ihrer Befriedigung Regeln vorschrieb.

Daß von des Wurmes niederm Triebe
Der Liebe beßrer Keim sich schied,
Dankt er dem ersten Hirtenlied.
Geadelt zur Gedankenwürde,
Floß die verschämtere Begierde
Melodisch aus des Sängers Mund.
Sanft glühten die bethauten Wangen;
Das überlebende Verlangen
Verkündigte der Seelenbund.

Vermochte aber die Kunst über Barbaren und Kinder so viel, so wird sie auch noch Vermögen haben, die kleinen Flecken und Unebenheiten, welche vielleicht noch aus jenen Zeiten der Entwicklung könnten übrig geblieben seyn, mit ihrem alles durchdringenden Lichtstrahl hinweg zu bringen.

II.

Was ist Kritik? Und was heißt ein Kunstwerk kritisch beurtheilen?

Es wurde in der ersten Abtheilung dieser Schrift ein Begriff vom Geschmack gegeben, aus welchem folgte, daß derselbe ein wesentliches Vermögen des menschlichen Gemüthes sey. Es hat also jedermann Geschmack.

Diese Bedeutung des Wortes stimmt nicht mit einer andern überein, welche gebräuchlicher ist, als jene. Man legt da nur wenigen Menschen die Ehre bei, daß sie Geschmack haben, und wenn man von jemanden sagt: er ist ein Mann von Geschmack; so will man andeuten, daß er etwas besitze, was viele andere nicht haben. Da man nun diesmal kein besonderes Gemüthsvermögen mit diesem Namen belegt, was kann wohl unter demselben zu verstehen seyn?

Die Bemerkung, daß man einem mit diesem Prädicate beehrten Manne, nicht so wohl Naturschönheiten, sondern nur Kunstschönheiten (Kunstwerke) zur Beurtheilung vorlegt, und seinem Urtheile eine gewisse Competenz über diese zugesteht, kann uns auf die nähere Bestimmung dieses Ausdruckes helfen. Wir haben gesehen, daß reine Geschmacksurtheile nur über Naturschönheiten, und höchstens über freie Schönheiten der Kunst gefällt werden können, daß aber die Urtheile über

Kunstschönheiten gemischte, oder zusammengesetzte Geschmacksurtheile sind, indem ein Kunstwerk gleichsam mehr als Einen Gerichtshof zu passiren hat. Es gehören zuweilen nicht wenig Kenntnisse dazu, ein vollgültiges Urtheil über ein Kunstproduct zu fällen, und daher kömmt es dann, daß es nicht jedermanns Sache, über ein solches zu urtheilen.

Diese Urtheilsfähigkeit ist es aber, welche man den Leuten von Geschmack zugesteht, und welche daher keine Naturgabe, und also auch nicht das Eigenthum aller Menschen, sondern ein erworbenes Gut derer ist, welche sich Mühe um dasselbe gegeben haben. Man sollte diesen Geschmack den Kunstgeschmack nennen, theils weil er nie bloß natürliches Vermögen ist, und also selbst gleichsam kunstmäßig erworben wird, theils weil er nur in den Urtheilen über Kunstproducte ein gewisses Ansehen erlangen kann, und wirklich auch nur über diese urtheilt. Denn was das Schöne in der Natur betrift, so giebt es da keine Appellationscollegia, und kein Lessing oder Wieland hat über sie ein vollwichtigeres Urtheil, als es jeder gemeine und uncivilisirte Mann hat.

Man will also mit dem erwähnten Ausdrucke sagen, daß jemand nicht nur Geschmack genug habe, das Schöne oder Häßliche an einem Kunstwerke zu beurtheilen, sondern daß er auch die Vorkenntnisse besitze, welche zur Beurtheilung der Vollkommenheit, Annehmlichkeit, der Tendenz, desselben erfoderlich sind. Da nun ein solcher Mann auch Kritiker

heißt;

heißt; so ist es in der That ganz einerlei, ob man sagt, er sey ein Mann von Geschmack (von Kunstgeschmack), oder, er sey ein Kritiker.

Ein Kunstwerk kritisch beurtheilen, oder kritisiren, ist also eben das, was die Beurtheilung eines Kunstwerkes mit Kunstgeschmack ist. Eine andere Beurtheilung aber giebt es gar nicht. Man muß daher entweder von der Beurtheilung eines Kunstproductes ganz und gar abstehen, oder man muß sich Mühe gegeben haben, ein kritisches Urtheil fällen zu können. Was zu einem solchen gehöre, wird diese ganze Untersuchung hindurch aus einander gesetzt werden, da die Beantwortung dieser Frage die Antwort auf die zu Anfang dieser Abhandlung befindliche Aufgabe ist. Doch halte ich zur Abwechslung in meinem Vortrage für dienlich, zuerst in einem Beispiele zu zeigen, was ein kritisches Urtheil sey, und alsdann in diesem Beispiele selbst die einzelnen Merkmale aufzusuchen, die jedesmal in einem Kunsturtheile vereiniget sind. Ich wähle hiezu ein Gedicht, weil das Beispiel an keinem andern, als an einem den Lesern selbst vor Augen befindlichen Kunstwerke gegeben werden kann. Die Anwendung auf Gegenstände aus den übrigen Fächern der Kunst, wird sich alsdann ohne Mühe machen lassen. Das Gedicht ist von einem unsrer geistreichsten, und nicht genug gelesenen Odendichtern, von Denis, und heißt:

Wiens Befreiung *).

Willkommen, Herbsttag, Freund der Lieder,
Und froher Bardenarbeit hold!
Hier blick' ich von dem Hügel nieder,
Wie glühet deiner Thürme Gold,
O Vindobona! durch den Schleier
Der leichtgeschürzten blauen Duft!
Wie prächtig ist die Morgenfeier,
Wie ruhig Erd' und Luft!

*

Wie lieblich schweift das Grün der Reben
Bis an der Wälder Schwarz hinan!
Dort, wo sich Winzerhütten heben,
Wie munter grüßt den Tag der Hahn!
Wie nahe rauschet im Gestäude
Des Rebhuns und des Hasen Scherz!
Wie fröhlich bläst der Hirt zur Weide!
Wie ruhig ist mein Herz!

* * *

So feiertest du diesen Morgen nicht,
O stille Gegend! einst, als weit und breit
Dich der beschnittnen Mondenträger Heer,
Vom Osten ausgeströmet, übergoß,
Ein hager, gelb und unbarmherzig Volk,
Auf Raub und Brand und Menschentod bedacht,
Im wilden Allahrufe, brausenden
Getrabe seiner Rosse, donnernden
Getümmel seiner Pauken, dräuenden
Geklirre seiner Ketten, auf die Zahl

Der

*) Gesungen am Jahrtage. Der Standort des Sängers waren die Hügel über dem Dorfe Ottakring.

Doch deine Retter waren noch ferne, noch
Weit hinter jenem Berge. Sie zögerten.
So ward es Nacht, die schwerste, bängste,
Letzte der Nächte, so ward es Morgen!

* * *

Auf, Kaiserstadt! auf! zum Berge den Blick,
Zum höchsten der Berge den gierigen Blick!
Was glänzet hervor am Rande des Hayns?
Sind's Waffen? Sind's Retter? — Sie sind's.

*

Hilf Himmel! ein Zug, ein mächtiger Zug,
In schrecklicher Breite vom Tage bestralt!
Wie wallen in Luft die Adler! Wie rast
Der Pauken und Hörner Gemeng!

*

Der muthige Fürst der Söhne von Lech,
Der Bojer und Sachsen Gebieter ist hier;
Sie boten die Hand dem tapferen Karl,
Der Oesterreichs Heere befiehlt.

*

Sie ziehen heran Ein Sinn und Ein Herz
Zu schlagen und siegen für's Erbe von Teut.
Schon wälzet der Krieg den rauschenden Strom
Ins hangende Rebland herab.

*

Aus Tiefen hervor, der Rächer ist da!
Beschorene Räuber von Osten! hervor!
Das Rebland hinan! Da kömmt er, der Strom!
Nun gilt es kein Schonen! hinan!

*

Erwartendes Wien! wie bebte dein Herz,
Als itzo der düstere Kampf sich verworr,

Der

Der Heere Geschrei, des Aerzes Gebrüll
An deinem Gethürme sich brach.

*

Die Wolke des Todes die zog sich heran
Vom Fuße der Berge zur Fläche, wo Raub
Der Länder gehäuft, und köstlicher Troß
In Zelten der Wütriche lag.

*

Noch bebte dein Herz, erwartendes Wien!
Denn grimmig war unter der Wolke der Strauß,
Das Sinken war groß. Verzweiflung und Muth
Die wogen einander sich auf.

*

Doch itzo berührt die Schale des Muths
Der Finger Allvaters. Erwartendes Wien!
Zur Donau den Blick! dort stäubet die Flucht
Die bebenden Ebnen hinab.

*

Mit starrendem Aug', in keuchender Angst,
Auf Waffen und Leichen und Plunder gestürzt,
Und hinter sich her den wogigen Stahl
Geflügelter Söhne von Lech,

*

Und hinter sich her des reisigen Zeugs
Ergrimmte Geschwader in Eisen gekleid't —

* * *

Halt, Saitensturm! So wagt ein Hauch des Wests
Dem Sturme nachzubrausen, welcher itzt
Den Espenhain zerbrach; so wagtest du
Dem Freudensturme nachzutönen, der
Aus allen Thoren Wiens ins Freie blies,

Als Stambuls Horden flohn, als Leupold kam,
Allvaters Günstling Leupold, als der Kreis
Der hohen Sieger grüßend ihn umstand,
Und Lob, Belohnung, Beut' und Ueberfluß
Durch Stadt und Heer in vollen Strömen gieng.
Heut war der große Tag. Es mangelten
Noch sieben Herbste zum Jahrhunderte,
Da Sined ihn besang. Wien feiert ihn
In jeder Pracht, so oft die Traube reift,
Und denket: ohne diesen Tag vielleicht
Hätt' ich Theresien und Joseph nicht.
Und du, o stille Gegend! gieb den Dank,
Den eben itzt der frohe Donnerknall
Von allen Mauern Wien's ins Runde spricht,
Von deiner Berge schwarzen Hainen, und
Dem grünen Weingelände laut zurück.

* * *

Zuverlässig wird jeder Leser dieses geistreichen Gedichts ein merkliches Wohlgefallen am Ende desselben in sich wahrnehmen. Es gefällt ihm also. Dieses Wohlgefallen zu empfinden, braucht es nun gar keiner Kritik, sondern nur eines gesunden Zustandes der Beurtheilungskräfte des Menschen. Wir sind aber selten mit dem zufrieden, was wir bloß wahrnehmen; wir verlangen auch, daß uns das Wahrgenommene begreiflich gemacht oder erklärt werde. Dieses Verlangen befriedigt nun die Kritik. In der Kritik eines Kunstwerkes finden wir nemlich die Gründe, aus denen sich unser Wohlgefallen an demselben erklären läßt. Man kann daher die Kritik als die Rechtfertigung eines Urtheils

des

des richtigen Kunstgeschmacks ansehen, so wie sie, von einer andern Seite, freilich auch der Gerichtshof ist, vor welchem Urtheile des einseitigen und uncultivirten Geschmackes nach Gründen verworfen werden. Denn wenn ein Kunstwerk vor diesem Gerichtshofe nicht besteht, so taugt auch der Geschmack nichts, der dasselbe für schön ausgiebt. Im allgemeinen kann man also sagen, daß man von der Kritik die Rechtfertigung oder die Verwerfung und Modificirung eines Urtheils über ein Kunstwerk erwarte.

Wir erwarten also im gegenwärtigen Falle, ob das Urtheil, welches aussagt, daß dieses Gedicht schön sey (daß es gefalle) gerechtfertiget werden könne oder nicht.

Der Gegenstand, welchen es darstellt, ist ein Gefühl, und zwar das Gefühl ruhiger Freude. Von diesem war der Dichter durchdrungen, und er wollte, daß sein Leser es ebenfalls werden sollte.

Der Gegenstand ist nicht nur um deswillen gut gewählt, weil er mehrere moralische Seiten hat, sondern auch deswegen, weil dieses Gefühl eines von den klärsten ist, welche die innere Erfahrung kennt. Ruhig ist die Freude des Tugendhaften; in ruhiger Freude äußert sich die Zufriedenheit mit uns selbst. Das Gefühl selbst erinnert daher, so wie es ursprünglich nur aus der Tugend hervorgeht, jederzeit wieder an die Tugend, und wird dadurch ein thä-

tiges Beförderungsmittel derselben. Es ist daher etwas an und für sich selbst sehr vollkommenes.

Der Dichter hat in der Schilderung desselben nicht gemeine Kunst angewandt, und nicht wenig Kenntniß der Behandlung seines Gegenstandes in der Art gezeigt, wie er ihn wirklich behandelt hat. Er bringt uns den Morgen eines Herbsttags mit dessen mannichfaltigen Scenen vor die Erinnerung. Dieser Gegenstand führt sehr sicher in die Empfindung ruhiger Freude. Der Herbst ist ernsthaft und der Vorbote des Winters, dies ist gleichsam die dunkle Farbe in dem wunderbaren Gefühle der ruhigen Freude, die er erwecket. Er überschüttet uns aber auch mit Wohlthaten. Dies ist die lachende Farbe an derselben. Aus beiden ist das Gefühl selbst zusammengesetzt. — Nachdem er nun mit den in der ersten Stanze angeführten Bildern in dem Leser Erinnerungen rege gemacht hatte, welche insgemein von diesem Gefühle begleitet sind, nennt er dasselbe selbst,

Wie ruhig Erd und Luft

Er geht nun mehr ins Detail, giebt die Scenen eines Herbstmorgens einzeln an, und meldet ausdrücklich, daß sie ihn in dieses Gefühl der Ruhe hinein gebracht haben.

Wie ruhig ist mein Herz.

Durch diesen meisterhaften Eingang hat er es dem Leser gleich unmöglich gemacht, bei Erinnerung an alle diese Gegenstände, entweder gleichgültig

zu

zu bleiben, oder von ihnen ein anderes Gefühl hervorbringen zu lassen, als das Gefühl der ruhigen Freude. Dieser Eingang trägt daher sehr viel zu der starken und so ganz bestimmten Wirkung des Gedichtes bei.

Der Schluß ist aber nicht minder zweckmäßig, treffend und mit viel Ueberlegung ausgeführt. Das Gedicht endigt sich mit Schilderung derselben Scenen, mit ausdrücklicher Erwähnung desselben Gefühles. Die stille Gegend, welche der Dichter gleich nach dem Eingange (Z. 18) anredet, und welche er beständig vor den Augen des Lesers zu erhalten weiß, wird am Schlusse (Z. 117) ausdrücklich wieder aufgefodert,

den Dank zurück zu geben,
Den eben itzt der frohe Donnerknall
Von allen Mauern Wiens ins Runde spricht,

und durch die glückliche Schilderung dieses dumpfen Kanonendonners das Gefühl der ruhigen Freude mit einer Mischung von Erhabenheit dem Leser nochmals vorgehalten, wodurch der Eindruck nicht nur sehr zweckmäßig modificirt wird, sondern auch alle Stärke erhält, deren er nur immer fähig ist.

Dies ist, möchte ich sagen, der Grundton, der in dem Ganzen herrscht. Die Ausweichungen, Nüancirungen und Schattirungen sind nicht weniger gelungen. Das Gefühl der ruhigen Freude ist fast durch alle möglichen Arten der Freude durchgeführt, und sogar von der Empfindung der Furcht

und des Schreckens, und also durch Contrast erhoben worden. — Nachdem der Dichter angegeben hat, daß alles außer ihm und in ihm so ruhig sey, und nachdem er also eine Zeit lang in der Scala des Haupttones modulirt hatte, geht er in andere Gefühle, wie in andere verwandte Tonarten über, und zwar mit kühnem aber sicherem Schritt. Es ist zuerst die Vorstellung eines kriegerischen Wirrwarrs, welche er vor das Auge des Lesers, und mit derselben in dessen Seele das Gefühl von Angst und Bangigkeit bringt, welches durch die Anrede an die „harrende Kaiserstadt," an die „hohe Beängstigte" ganz deutlich angegeben wird. Die Ausführung dieses Gemäldes von Beängstigung und Furcht ist nicht nur an sich wegen seiner Lebhaftigkeit vortrefflich, sondern vorzüglich wegen der Haltung die es hat, so äußerst zweckmäßig. Es lag in dem Plane des Dichters, das Gefühl der Freude durch den Contrast hervorzuheben; die Schilderung einer, der Freude so heterogene Empfindung durfte aber nicht zu weit gehen, wenn sie die ersten nicht verdrängen, und wenn das ganze Gemälde nicht gleichsam in einen schwarzen Fleck verwandelt werden sollte. Er schildert daher zwar die Angst der Belagerten, und läßt uns die Größe ihrer Gefahr ganz deutlich sehen; er zeigt uns aber auch die Quelle ihrer Hofnung, und läßt, da er nun endlich diese ganze Schilderung abbrechen mußte, die Stadt nicht in Verzweiflung kommen, sondern schildert ihren Schmerz nur als stille,

schweigende Angst, welche durch die Dunkelheit der Nacht ihr gleichsam selbst etwas aus den Augen gerückt wird.

Und dir, wie war dir, harrende Kaiserstadt!
An diesem Morgen? Hohe Beängstigte!
Wie war dir? Können Bardenharfen
Deine Gefühle dem Enkel singen?

Zwar stand in dir der dringenden Kriegesflut
Ein kühner Fels entgegen, ein Stahremberg,
Und deiner Söhne Mund und Eisen
Hatte dir Treue des Todes geschworen;

Doch ährne Rachen spieen Erschütterung
Auf deine Thürme, stürzten die Mauern ein,
Und furchtbar warf der nahe Roßschweif
Auf die geborstene Feste Schatten;

Und Stambuls Horden, hungrigen Wölfen gleich,
Die durch der Hürden sinkende Thore schon
Die Lämmer sehn, umknirschten deine
Trümmern mit hitzigem Räuberzahne.

Wie drängend stiegen feurige Seufzer auf
Von deinen Höhen, wehten zu dir herab
Die Seufzer deines frommen Leupolds
In dem Geleite der Donaulüfte!

Doch deine Retter waren noch ferne, noch
Weit hinter jenem Berge. Sie zögerten.
So ward es Nacht, die schwerste, bängste,
Letzte der Nächte, so ward es Morgen!

Weiter also, als bis zur Angst, die schweigend gegen sich selbst kämpft, führt der Dichter das Gefühl, welches er mit dem Gefühle der stillen Freude contrastiren läßt, nicht aus. Es kömmt der Morgen, und mit ihm Rettung. Hier beginnt nun die Schilderung einer Freude, die unter allen Arten der

Freude, der stillen Freude am nächsten ist. Es ist die Hofnung, der Blick auf Erlösung, mit welchem man dem Retter entgegen sieht. Dieser Affect äußert sich nur selten, und nur in den rohesten Gemüthern und nur bei unerfahrenen Menschen als Ausschweifung; sondern sowohl der Gedanke, daß der Ausgang auch unglücklich für den Hoffenden seyn, als auch das Gefühl des Dankes, dem man dem Retter zugleich sagen möchte, machen es zu einer Art von Mittelgefühl, wodurch es ein sanfter Affect, mit der stillen Freude sehr innig verwandt wird.

Der Dichter hat dieses Gefühl mit unendlicher Kunst geschildert, es wogt zwischen ungetrübter Freude und entschiedener Furcht hin und her, so wie sich die Wagschaale, ehe sie in Ruhe kömmt, bald senkt, bald erhebt, bis endlich die Schlacht entschieden, und zugleich das Gefühl aus seiner Unbestimmtheit heraus genommen wird. Der Feind ist geschlagen; er flieht mit Uebereilung; aus den Thoren der belagerten Stadt, stürzen die Freudetrunkenen den feindlichen Schaaren nach.

Hier war abermals eine Klippe, an welcher ein Künstler von weniger Geschmack und Ueberlegung gescheitert wäre. Wurde die Scene dieser tobenden und taumelnden Freude zu weit ausgemalt, so hätte das Gemälde, daß ich so sagen soll, zu viel Licht erhalten. Diese lärmende Freude hätte ihre bescheidene Schwester überschrieen, und es wäre um die Einheit des Gemäldes gethan gewesen. Daher

her wendet der Dichter unser Auge von dem wilden Sturme sehr bald weg, bricht die Schilderung jener taumelnden Freude mit der Schilderung des Gegenstandes, welcher sie zeiget, ab, und lenkt mit weiser Kunst wieder auf sein Ziel los. Er zeigt uns ein anderes Gemälde, und beschreibt eine Freude, welche als Uebergang in die stille Freude vortrefflich dienet. Es ist der Kreis von getreuen und wohlgesinnten Bürgern, die sich um ihren Landesvater versammlen, um Theil an Seiner Freude über die glückliche Rettung einer von ihm geliebten Stadt zu nehmen.

\- - - - - - - als Leupold kam,
Allvaters Günstling Leupold, als der Kreis
Der hohen Sieger grüßend ihn umstand,
Und Lob, Belohnung, Beut' und Ueberfluß
Durch Stadt und Heer in vollen Strömen gieng.

Diese auf das gemeinschaftliche Wohl gehende, edle und schöne Vaterlandsfreude brachte den Dichter nun wieder glücklich zu seinem Hauptgegenstande. Er hat seine „stille Gegend" wieder, und so wie Er selbst nun wieder da ist, wo er ausgieng, so soll es auch der Leser seyn, von welchem er, gleichsam mit einem traulichen Händedruck, der alle Freuden der genossenen Unterhaltung noch einmal zusammen schmecken läßt, scheidet.

Und du, o stille Gegend! gieb den Dank,
Den eben jetzt der frohe Donnerknall
Von allen Mauern Wien's ins Runde spricht,
Von deiner Berge schwarzen Hainen, und
Dem grünen Weingelände laut zurück.

Wir finden also, was den Gegenstand betrifft, welchen der Künstler geschildert hat, daß wir eine sehr vollkommne und zureichende Vorstellung von demselben erhalten haben. Nachdem uns der Dichter zuerst nur solche Bilder vorhielt, die das Gefühl der ruhigen Freude erwecken, und nachdem er sogar die Ruhe, die in ihm und um ihn herrscht, ausdrücklich angeführt hat, läßt er uns Unruhe fühlen, indem wir an den Sorgen und an der Beängstigung einer belagerten Stadt Antheil nehmen müssen; bringt uns aber darauf auch wieder in das Mitgefühl der Hofnung, von da zur Theilnehmung an der jubelnden Freude der glücklich entsetzten Stadt, und endlich durch Schilderung der männlichern und ernsthaftern Freude der Edelsten des Volks wieder in die Hauptempfindung der ruhigen, stillen Freude zurück.

Der Gegenstand ist also auf das richtigste, vollkommenste und deutlichste dargestellt, und das Gedicht läßt sowohl in Absicht auf die Wahl des Gegenstandes, als auch auf die Ausführung nichts zu wünschen übrig. Das alles hätte aber auch der trockene Philosoph oder Geschichtschreiber thun können; er hätte ebenfalls durch bloße Erzählung des Geschehenen, dieses Gefühl in dem Leser hervorbringen können. Was hat nun der Dichter mehr gethan, als jene? und womit hat er aus einer bloßen Erzählung ein Gedicht, ein Kunstwerk gemacht?

Wir haben bei einer andern Gelegenheit angeführt, daß weder in der Musik noch in der lyrischen Poesie das kunstmäßige darinn bestehe, daß der Künstler ein Gefühl rege macht, sondern darinn, daß er dieses Gefühl auf eine schöne Art in uns bringt. Er erhebt das Gefühl — wenn es erlaubt ist, dasselbe der Kürze des Ausdrucks wegen, eine Idee zu nennen — zu einer ästhetischen Idee. Es wird unter seiner Behandlung ein geistreicher Gegenstand daraus; er idealisirt es. Die Schilderung des Künstlers zeichnet sich daher vor jeder anderen Schilderung durch Lebhaftigkeit, durch Vollständigkeit aus. Es ist dem lyrischen Dichter nicht genug, durch eine Erzählung gelegentlich ein Gefühl in dem Leser zu erwecken, sondern es ist seine Absicht, dieses Gefühl in der möglichsten Klarheit, Bestimmtheit und Vollständigkeit hervorzubringen. Er malt zu diesem Ende kleine, aber zur Lebhaftigkeit des Gemäldes beitragende Umstände sorgfältig aus. Der Geschichtschreiber würde sich begnügt haben zu sagen: Wien wurde von den Türken mit einer ansehnlichen Kriegsmacht belagert, und höchstens würde er uns von der Stärke dieser Macht durch Aufzählung der Regimenter, der Kanonen, durch Beschreibung ihrer Belagerungsanstalten einen Begriff gegeben haben. Das hat nun der Dichter zwar nicht unterlassen; er mußte aber, als Künstler, mehr ein vollständiges Bild in die Phantasie bringen, als den Verstand mit Berechnung der wirkenden Kräfte

versehen, und darum beschäftigt er den Leser mehr mit den Personen der Belagerer, und zwar mit dem Aeußeren an diesen Personen, als damit, worauf es doch eigentlich ankam, mit ihrer Tapferkeit und Kriegskunst. Es ist nicht ein tapferes, siegreiches Volk, was der Dichter vor den Mauern seiner Kaiserstadt erblickt, sondern die stille Gegend ist mit „dem Heere der beschnittnen Mondenträger" übergossen, es ist

Ein hager, gelb und unbarmherzig Volk,
Auf Raub und Brand und Menschentod bedacht,
Im wilden Allahrufe, brausenden
Getrabe seiner Rosse, donnernden
Getümmel seiner Pauken, dräuenden
Geklirre seiner Ketten, auf die Zahl
Der schweren Wagen mauerstürzendes
Geschosses trächtig, auf den düstren Staub
Des höckerigen Lastgethieres stolz.

Was würde man über den Geschichtschreiber sagen, der die Farbe der Feinde, und andere solche körperliche, zur Tapferkeit und Furchtbarkeit gar nichts beitragende Eigenschaften, dem Leser einzeln aufführen wollte? Dafür ist aber auch die Absicht des Geschichtschreibers nicht einerlei mit der Absicht des lyrischen Künstlers. Dieser will einer Vorstellung — hier einer beängstigenden Vorstellung — die höchste Lebhaftigkeit geben, er muß also, da die Vorstellung selbst, nichts weiter bedarf, als eines einzigen Wortes, die beabsichtigte Lebhaftigkeit derselben, durch Bilder hervorbringen, welche die Phantasie aufnehmen und weiter ausmalen kann. Hiezu

schicken

schicken sich aber sichtbare und äußere Eigenschaften des Gegenstandes besser, als innere.

Durch die Anschaulichkeit also, mit welcher in diesem Gedichte die Gegenstände, so wohl die Furchterweckenden, als die Freudeerregenden, dargestellt sind, ist diese Schilderung poetisch geworden. Ich will hievon keine Beispiele anführen, denn jede Zeile, fast jedes Wort, ist ein Beleg hiezu. Statt dessen will ich lieber der einzigen matten Stelle erwähnen, die bei genauer Betrachtung wohl von keinem Leser an diesem geistreichen Werke übersehen werden dürfte. Wenn man lieset:

Und dir, wie war dir, harrende Kaiserstadt!
An diesem Morgen? Hohe Beängstigte!
Wie war dir? - - - -

so ist die Vorstellung ganz mit dem Gegenstande beschäftigt, und da dieser Theil der Frage so stark und so überaus lebhaft ist, so erwartet man, daß der folgende Theil noch stärker, noch lebhafter seyn, und den Zustand der bedrängten Stadt noch lichtvoller darstellen werde. Statt dessen kömmt der magere Zusatz:

- - - - Können Bardenharfen
Deine Gefühle dem Enkel singen?

welcher die Vorstellung des Lesers von dem Zustande der Stadt nicht nur nicht deutlicher macht, sondern sie verwirrt und entkräftet. Man hat keine Vorstellung von dem, was einer Bardenharfe möglich ist, und kann daher dieses auch nicht als Maas für eine

große

große Beängstigung gebrauchen. Ueberdies reißt auch diese Frage unser Auge von dem Gegenstande (von der Stadt) weg, und hält ihm einen ganz heterogenen (die Harfe des Dichters) vor; welcher Uebergang von dem Hauptgegenstande auf einem Nebenumstand nie ohne eine unangenehme Empfindung zu bewerkstelligen ist. Es kömmt noch das hinzu, daß unsre Dichter nunmehr keine Barden mehr sind, und daß auch den Dichtern vor zehn und vor zwanzig Jahren der Bardenmantel eben nicht zum besten gestanden hat.

Man begreift übrigens leicht, daß ein solcher Flecken nur an einem Gedichte in die Augen fallen kann, welches lauter Geist, und von der Flamme des glücklichsten Dichtergenies erwärmt ist, wie das gegenwärtige. Die angegebene ist, wie ich dafür halte, die einzige matte Stelle in dem ganzen großen Gedicht; denn daß in der eilften Zeile der Ausdruck: „dort, wo sich Winzerhütten heben," zu gesucht ist und ebenfalls die Lebhaftigkeit der Darstellung unterbricht, muß ebenfalls gegen die hohen Schönheiten des Ganzen vergessen werden. So wie der Dichter die Winzerhütten nur nannte, so standen sie auch vor dem Auge des Lesers da, und es war nicht nöthig, sie näher zu charakterisiren (zu sagen, daß sie sich heben). Sollte aber das letztere geschehen, so ist der Ausdruck: heben, zu matt und zu verbraucht, und erweckt überhaupt nicht die Vorstellung, mit welcher der Dichter wahrscheinlich das

Her:

Hervorragen der Weinberghäuser aus dem Gesträuche schildern wollte. Eine sich hebende Hütte ist ein unbehülfliches Ding, und es wird immer und ewig keine hervorragende Hütte daraus.

Der Gegenstand dieses Gedichtes selbst, so wie die Darstellung, ist also sehr vollkommen, und erfüllt in dieser Hinsicht eine der Bedingungen des Wohlgefallens.

Sittlichkeit — die zweite Bedingung — hat dieses Gedicht so viel, als irgend ein lyrisches Gedicht haben kann. Das Gefühl der ruhigen Freude ist, erstlich, — wie schon bemerkt wurde — mit dem Gefühle der Zufriedenheit mit uns selbst, welches ein Geschenk der Tugend ist, sehr nahe verwandt, und dann, so schildert auch dieses Gedicht die Freude eines Patrioten, eines Mitbürgers über den glücklichen Entsatz der Vaterstadt. Eine sehr moralische Geistesstimmung, die nicht verfehlen wird, patriotische Gefühle und Entschlüsse, in welchen sich die Tugend als in einem Festkleide zeigt, in den Leser zu bringen und in ihm zu befestigen.

Die innere Schönheit besteht in der Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit der Darstellung. Die äußere in den überaus glücklich gewählten und ausgeführten Versarten. Die genaue Analyse derselben bleibt dem Dichter von Profession überlassen, aber auch ohne dieselbe dringt sich die Zweckmäßigkeit jedes gewählten Metrums, die Abwechslung der Versarten, und die reine Versification und Correctheit

jedem

jedem Leser von Aufmerksamkeit und Gefühl auf. Hierinne besteht nun zum Theil auch die Annehmlichkeit. Denn wenn man voraussetzt, daß das Gedicht von einem geschickten Vorleser recitirt würde, so kann man das Vergnügen, welches die Ohren, in dieser Abwechslung der Versarten, in der reinen und gegründeten Versification wahrnehmen und empfinden würden, im Geiste genießen.

Aus dieser kurzen und geringen Probe von Kritik eines Kunstwerks werden meine Leser von selbst den Schluß ziehen, daß man ein Kunstwerk alsdann kritisch beurtheile, wenn man die Hauptmomente des Wohlgefallens an demselben einzeln untersucht. Hiedurch wird nun jedesmal das Geschmacksurtheil — welches sich bloß an den Eindruck hält, den das Ganze macht, — berichtigt; wenn es ächt war, gerechtfertigt, und wenn es unächt war, modificirt und widerlegt.

Kritik ist nun die Wissenschaft, welche Anleitung giebt, wie man ein Kunstwerk kritisch zu beurtheilen habe, die also lehrt, wie man die Urtheile des Kunstgeschmacks berichtigen, vertheidigen oder widerlegen könne, mit Einem Worte, die Wissenschaft, mit deren Vortrag ich bisher meine gegen die Leser dieser Schrift übernommene Verbindlichkeit entrichtet zu haben hoffe. Es ist nicht nöthig, daß ich eine neue Anzeige von dem Inhalte einer Schrift mache, welche

welche den Namen: Kritik, führen würde, die Leser haben eine solche in der Hand. Denn ich bin überzeugt, daß man jedes Kunstwerk regelmäßig und mit Sicherheit beurtheilen würde, wenn man es nach den Grundsätzen und Regeln beurtheilte, welche in diesem Buche aufgestellt sind.

Eben so unnöthig ist es aber, die Quellen einzeln und vollständig anzugeben, aus welchen diese Wissenschaft (die Kritik) schöpft. Ihre Grundsätze sind nemlich, wie aus dem vorigen klar ist, aus folgenden Erkenntnißquellen hergenommen. Was schön an einem Kunstwerke ist, lernt man eigentlich gar nicht, sondern man nimmt Schönheit oder Häßlichkeit unmittelbar wahr. Ob der Gegenstand des Kunstwerkes etwas vollkommenes sey, lernt man theils aus Erfahrung und Vergleichung, theils aus dem Begriffe dieses Gegenstandes selbst. Ob die Darstellung vollkommen, d. h. dem Gegenstande angemessen, sey, ergiebt sich aus der Vergleichung des Gegenstandes mit der Darstellung. Die nähere oder entferntere Verwandtschaft des Kunstwerkes mit Sittlichkeit ist ebenfalls aus Erfahrung und Vergleichung zu beurtheilen; Annehmlichkeit aber wird unmittelbar empfunden. Man sieht also, daß eine beträchtliche Menge von Kenntnissen zu kritischer Beurtheilung eines Kunstwerkes gehöre, selbst wenn man sich mit dem Standpuncte des bloßen Dilettanten begnügt, und sich der Untersuchungen, welche

das

das bloß Verdienstliche des Künstlers angehen, ganz überhebt.

Kritiker überhaupt, oder Kritiker von Profession heißt nun derjenige, der bei den angeführten Erkenntnissen auch noch genaue Kenntniß des mechanischen an den Kunstwerken besitzt. Der Dilettant oder Liebhaber aber begnügt sich bloß damit, daß er die angeführten Erkenntnisse besitzt und anwenden kann. Der erstere also bleibt in seiner Beurtheilung nicht bloß bei der Frage stehen, ob der Gegenstand richtig dargestellt, und ob die schöne Form, die ihm gegeben ist, ihm angemessen sey, sondern er sieht auch darauf, welchen Gebrauch der Künstler von dem Mittel, das seiner Darstellung zu Gebote steht, gemacht habe. Ein Gemälde kann daher nur von einem Maler, oder von einem, der doch wenigstens weiß, wie man zeichnet, malt u. s. w. beurtheilt werden, wenn man sagen soll, es sey von einem Kritiker beurtheilt worden. Eben so ein Gedicht nur von einem Dichter, oder von jemanden, der wenigstens weiß, worauf es bei dem Versbau und bei andern zu dem Mechanismus des Gedichtes gehörigen Dingen ankömmt, gesetzt auch, daß er nicht selbst Verse machen könne. Daher kann der bloße Maler nicht als Kritiker über ein Gedicht, und der bloße Dichter nicht als Kritiker über ein Gemälde urtheilen, sondern beide befinden sich da in dem Falle des Liebhabers, und es ist ganz einerlei, ob derjenige, der ein Gedicht beurtheilt, ohne

Kennt-

Kenntniß des Mechanischen in der Dichtkunst zu besitzen, auch Fremdling in andern Künsten ist, oder ob er von einer andern — nur von der Dichtkunst nicht — diese erwähnten Kenntnisse habe. Er ist in beiden Fällen Liebhaber und nicht Kritiker. Wenn man das, was der Künstler lernen muß, und was jeder andere (auch der Mann ohne Kunsttalent) ebenfalls lernen kann, wenn er nur will und sich Zeit dazu nimmt, z. B. prosodisch richtige Verse zu machen, die Farben aufzutragen, die Radiernadel, den Meisel zu führen, nach den Regeln des Contrapunctes zu componiren u. dgl. das künstliche an einem Kunstwerke nennen will; so ist eben das künstliche dasjenige, was nur der Kritiker mit in Anschlag bringt, wenn er ein Kunstwerk beurtheilt, was aber der bloße Liebhaber ganz unberührt läßt. Dieser hält sich nemlich bloß an das kunstmäßige, d. h. an den Antheil, welchen das Genie und die andern Seelenkräfte des Künstlers an dem Kunstwerke haben. Erfindung, Composition, Schönheit, das beurtheilt der Liebhaber wie der Kritiker, ob aber hier eine Saftfarbe statt einer Wasserfarbe hätte gebraucht werden sollen, ob dort ein Daktylus besser lauten würde, als der Spondäus, oder ob der Gebrauch des letzteren gar gegen die Regel des Verses sey, das untersucht und entscheidet nur der Kritiker.

Zweiter Abschnitt.

Ueber
das Künstlertalent oder Genie.

Es ist nicht leicht von dem, was Genie ist, einen zureichenden Begriff zu geben. Es ist aber doch viel in dieser Absicht gewonnen, wenn man das Wort nicht in der unbestimmten Bedeutung gebraucht, die es in der Sprache des Umgangs gemeiniglich hat. Man legt einem Knaben Genie bei, wenn er seine Lectionen gut lernt, wenn er aus dem Erlernten auch Folgerungen zieht, auf deren Spur er von dem Lehrer nicht gebracht worden ist, kurz wenn er seine Kenntnisse gut zu brauchen versteht. Ein solcher kann vielleicht ein guter Kopf seyn, man sollte ihm aber nicht Genie beilegen, denn das, was diesen Namen deswegen führen muß, weil die Sprache keinen andern dafür hat, äußert sich durchaus anders. Es giebt nemlich Menschen, die ohne irgend eine Anweisung etwas machen, dessen Form sie nach Regeln, von denen sie selbst keinen Begriff haben, so lange verändern und umbilden, bis sie, zufrieden mit derselben,

zu

zu sich sagen, daß nun das Ding schön sey. Diese heißen Künstler, und das, was sie vor andern, die so etwas nicht können, voraus haben, heißt Genie. Da sie selbst keinen Begriff von den Regeln haben, welche sie befolgen, so können sie Andern auch diese Regeln nicht mittheilen, und diese, welche auch nicht einmal jene Ahnung einer Regel zur Schönheit in sich wahrnehmen, können sie eben so wenig von den erstern durch Unterricht lernen. Genie also, oder das Talent, ein schönes Werk zu machen, läßt sich weder mittheilen noch erwerben, sondern es wird, wie man mit Recht sagt, angebohren.

Die Geschicklichkeit hingegen, die ein Mann von Kopf hat, läßt sich erwerben. Es kann sie jeder erwerben, nur nicht in gleicher Zeit. Derjenige nun, der dieselbe in sehr kurzer Zeit erwirbt, heißt gemeiniglich, jedoch mit Unrecht, ein Genie. Er darf nur guter Kopf heißen. So kann der albernste Bauer jedes Theorem aus dem Euklides demonstriren lernen, wenn er nur lange genug lebte. Allein eine Pindarische Ode wird er nie dichten, wenn er kein Genie hat, er lebe so lang als er wolle. Der Mathematiker kann nemlich jenem die Anweisung geben, wie er zu verfahren habe. Er kann z. B. sagen: nimm diesen oder jenen Satz (ein Axiom der Geometrie), und siehe, ob du ihn schlechterdings für wahr halten kannst. Hast du dich von seiner Wahrheit überzeugt, so sieh, ob ein anderer Satz sich mit demselben verträgt. Ist dies nicht, so ist dieser falsch,

aber das gerade Gegentheil desselben ist wahr. Du hast also nun zwei wahre Sätze. Fahre nun so fort mit andern Sätzen, so wirst du endlich finden, daß der Satz, den ich als wahr angegeben habe, wahr seye. Der Bauer kann also ein Geometer werden. Wie würde aber ein Pindar es anfangen, wenn irgend jemand, von dessen Gedichten begeistert, zu ihm käme, und um Unterricht in der Dichtkunst bäte? Er würde ihm vermuthlich aufgeben, ein Gedicht zu machen, würde, wenn dieser es brächte, und — wie hier vorausgesetzt wurde — ein Mann ohne Genie wäre, sagen, das Gedicht sey nicht schön, was aber jener zu thun habe, um dasselbe schön, d. h. geistreich zu machen, das würde er nicht angeben können. Es ist nemlich von dem, was wir innere Schönheit genannt haben, und was mit dem Geistreichen einerlei ist, hier die Rede. Ein Dichter von Verstand wird keinem, der kein Genie hat, den Rath geben, er solle die Regeln der Prosodie studiren, solle die Verse der berühmtesten Dichter nach diesen Regeln analysiren, und selbst Verse machen, so viel er nur könne. Durch diese Uebung würde man wohl ein geschickter Versificateur, aber nicht ein Dichter werden können. Gute Versification gehört nur zur äußeren Schönheit des Gedichtes, und kann erlernt werden, aber geistreich zu dichten, d. h. das Gedicht mit inneren Schönheiten zu versehen, schön zu denken, das ist es, was kein Dichter lehrt und keiner lernt.

Genie ist indessen keine eigene Gemüthskraft, sondern es ist ein Talent, d. h. ein Vermögen, die Gemüthskräfte auf besondere Art zu gebrauchen. Der Mann ohne Genie hat alle Geisteskräfte, die der Mann von Genie hat, er kann sie nur nicht so brauchen, wie dieser. Der Künstler (der Mann von Genie) hat keinen andern Verstand, keine andere Einbildungskraft, keine andere Vernunft, als ein anderer, sondern er kann nur, was ein anderer nicht kann, das, was sein Verstand und seine Vernunft als wahr erkennen, schön darstellen, d. h. so daß eine unmittelbare Wahrheit, zugleich wie eine mittelbare, und eine mittelbare zugleich wie eine unmittelbare erscheint. Das heißt mit andern Worten, er kann machen, daß wir zu sehen und zu denken glauben, wo wir doch entweder nur sehen oder nur denken. Der didaktische Dichter kann ein abstractes Raisonnement mit einer Leichtigkeit und Faßlichkeit vortragen, als wäre es nur Kindergeschwätz. Der Fabeldichter aber, oder der Epigrammendichter, sagt etwas von einem einzigen Falle, und es ist, als enthalte sein Gedicht einen ganzen Schatz von allgemeinen Wahrheiten. Wir sehen im Laokoon die ganze Menschheit leiden und dulden, und in der Musarion werden die abstractesten Sätze so verständlich, wie Stadtneuigkeiten vorgetragen.

Das Genie besteht also wahrscheinlich in einer gleichschwebenden Temperatur der Geisteskräfte, wenn man so sagen darf, und in einer nicht weiter zu er-

klärenden Geschicklichkeit, das, was man eben so klar als deutlich, und eben so deutlich als anschaulich vorstellt, auch andern wieder so darzustellen, oder, wie Kant sagt, in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjective Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, auch anderen mitgetheilt wird.

Leichter zu beantworten, als die Frage, was das Genie sey, und worinn dasselbe bestehe, und auch wichtiger, weil von ihrer Beantwortung oft das Glück eines ganzen Lebens abhängt, ist die Frage: wie wird das Genie erkannt? woran erkennt man, besonders in der Jugend, ob in einem Menschen Genie vorhanden sey?

Ich will, gleichsam zum Text der Antwort auf diese Frage eine Stelle aus Rousseau *) anführen, welche dieses Platzes zwar in jeder Rücksicht, besonders aber auch deswegen werth ist, weil sie Veranlassung zu einigen psychologischen Bemerkungen über ihren Gegenstand giebt.

„Frage nicht lange, junger Künstler, was Genie sey. Hast du Genie, so weißt du schon, was es ist; hast du keines, so lernst du es nie kennen. Das Genie des Musikers herrscht mit seiner Kunst über

*) Dictionaire de la Musique par J. J. Rousseau. art. Genie.

über das ganze Universum; es malt alle Scenen in Tönen; dem Stillschweigen selbst leihet es Sprache; es giebt Ideen in Empfindungen, Empfindungen in Tönen; es malet Leidenschaften, und indem es sie malt, entstehen sie in den Herzen der Zuhörer. Freude malt das Genie in neuen Reizen, der Schmerz, den es ertönen läßt, zwingt uns Geschrei ab, es wallt beständig über und verzehret sich niemals. Es malt mit Wärme die Kälte und den Frost, und, selbst wenn es die Schrecken des Todes vor die Seele des Hörers stellt, theilt es dem Hörer ein Lebensgefühl mit, das nie verlischt, und große Thaten zu seinem Herzen bringt, damit er sie fühlen kann. Doch ach! Es weiß denjenigen gar nichts zu sagen, in denen es nicht sproßt, und die Wunder, die es thut, sind nicht vorhanden für den, der sie nicht nachmachen kann. — Willst du aber wissen, ob irgend ein Funke dieses verzehrenden Feuers deine Seele belebe? Eile, fliege nach Neapel, und höre die Meisterwerke eines Leo, eines Durante, eines Jomelli, eines Pergolese. Füllen sich deine Augen mit Thränen, schlägt dir das Herz, wirft es dich hin und her, erstickt die Zurückhaltung deinen Athem; so ergreife den Augenblick, arbeite. Ihr Genie wird das deinige entzünden, du wirst nach ihrem Vorbilde erschaffen. Das ist Genie. Bald werden die Augen deiner Zuhörer dir die Thränen wieder zollen, die deine Meister dir abfoderten. Lassen dich aber die Reize dieser großen Kunst in Ruhe, fühlst du dich weder

verwirrt noch entzückt, entdeckst du gar nichts, was dich erschüttern könnte; so sey nicht zudringlich, und frage nicht weiter, was Genie sey; du bist ein Mensch von gemeinem Schlage, du entweihst dies heilige Wort."

Es ist in dieser schönen Stelle viel richtiges über das Genie gesagt, und es sind Merkmale angegeben, die selten irre führen werden. „Füllen sich deine Augen mit Thränen, schlägt dir das Herz, wirft es dich hin und her, erstickt die Zurückhaltung deinen Athem; so ergreife den Augenblick und arbeite." In den letzten zwei Worten liegt das Wahre, Wichtige und Treffende, welches die ganze Stelle enthält. Wer diese nicht übersieht, wird schwerlich irre geleitet werden. Wer aber den Satz nur mit dem Gegensatze vergleicht, der wird die Hauptsache übersehen. Indem nemlich Rousseau hinzufügt: „lassen dich aber die Reize dieser großen Kunst in Ruhe, fühlst du dich weder verwirrt noch entzückt, entdeckest du gar nichts, was dich erschüttern könnte, u. s. w." so sollte man glauben, er nehme die Erschütterung, welche ein Kunstwerk manchem verursacht und manchem erspart für den einzigen Beweis, daß der erstere Genie habe, der zweite aber nicht. Dies würde aber gegen die Erfahrung und selbst auch gegen Rousseaus Meinung seyn. Wer bei Werken der Kunst kalt und unerschüttert bleibt, der hat gewiß kein Genie, das ist richtig. Es folgt aber daraus, daß einer, der von den Kunstschönheiten hingerissen wird, nicht,

daß

daß er um deswillen Genie habe. Er hat Gefühl, Kunstsinn; aber Kunstsinn ist noch kein Talent zur Darstellung. Wie viele mögen durch manche Stelle im Oberon in unnennbares Entzücken versetzt worden seyn, wie wenige aber unter ihnen würden eine solche Stelle machen können? Nein! Genie besteht, wie Kant in der angezogenen Stelle mit Recht sagt, nicht nur in einer starken Empfänglichkeit und Neigung für das Schöne, sondern auch in dem Vermögen, für das, was man empfindet, den Ausdruck zu treffen. Man muß also, wie Rousseau sagt, in den Augenblicken der Gemüthsbewegung arbeiten. Geht die Arbeit nicht von statten, so hilft die erstere nichts. Man ist ästhetisch stumm, wenn gleich nicht ästhetisch taub.

Die erste und sicherste Aeußerung des vorhandenen Genie's ist daher nicht Empfänglichkeit für das Schöne allein, sondern, vorzüglich, das gelingende Bestreben Schönes hervorzubringen. Das Genie wird irgend einen Stoff ergreifen, und ihn nach seinen eigenen Ideen formen. Vielleicht daß ihm ein Meisterwerk zu Entfaltung dieser Ideen hilft, die Ideen selbst werden ihm doch angehören, und was es macht, wird durchaus nicht bloße Nachahmung seyn.

Es versteht sich, daß hier die Rede von der Art ist, wie sich daß Genie im Jünglingsalter zeigt. Für die Aeußerungen desselben im Knabenalter giebt es wohl kein sicheres Merkmal. In diesem Al-

ter unterscheidet sich der gute Kopf von dem Genie noch nicht. Beide ahmen zuerst nach, und arbeiten — wenn man sie, wie es geschehen sollte, arbeiten läßt, und die Knabenjahre nicht mit bloßem Studiren tödtet, — späterhin nach eigends erfundenen Regeln. In diesem Alter muß der Erzieher gleichsam auf das Ungewisse hin arbeiten. Er muß, wenn er gleich keine sicheren Kennzeichen hat, ob die Natur seinen Zögling mit Kunsttalent ausgerüstet habe, dies doch für einen möglichen Fall halten, und eine Erziehung geben, welche dasselbe zum wenigsten nicht im Wachsen aufhalte, oder gar unterdrücke. Man muß gestehen, daß unsere Erziehung hierinn zu wenig thue. Sie hat nichts, woran sich der Keim des Genies in dem Knabenalter empor heben könnte, und selbst noch im Jünglingsalter — auf gelehrten Schulen — wird der ästhetische Sinn mit Schönheiten beschäftiget, welche die feinsten von allen sind, und schon einen sehr gebildeten Geschmack erfodern, wenn sie nur wahrgenommen, geschweige dann beachtet und studirt werden sollen. Dies sind die Schönheiten der Poesie und Beredtsamkeit, die einzigen, mit deren Analyse man sich auf Gymnasien und andern höheren Schulen beschäftiget. Was gehört aber nicht dazu, um die Schönheiten an diesen Werken wahrzunehmen? Man begreift leicht, daß ich hier von dem Interesse, welches der Inhalt eines Gedichts oder einer Rede, selbst für Jünglinge, hat, absehe, denn der Kunstsinn sieht nur auf die

Form.

Form. Und da mögen dann unsere Jünglinge auftreten, und uns die Schönheiten an Caesars Styl, die Schönheiten an einer Rede des Cicero oder an der Aeneis zeigen. Ich besorge sehr, daß sie nicht wissen werden, wonach gefragt wird. Poesien und Reden sind keine Kunstwerke für den sich erst entwickelnden und bildenden Geschmack, sondern sichtbare Schönheiten sind für diesen geschickt. Mit Gemälden und Bildsäulen, mit Betrachtung schöner Werke der Baukunst und Gartenkunst sollte man Knaben und Jünglinge beschäftigen, und die immer schöneren Formen ihrer Arbeiten sollten eine Hauptrücksicht des Erziehers ausmachen.

Ich komme hier auf eine Materie, welche Veranlassung zu vielfacher Beschwerde gegen die gewöhnliche Erziehung darbietet. Man thut da eben so wenig für das Erkenntnißvermögen, als für den Geschmack, denn man meint, daß adoptirte Erkenntnisse reelle Erkenntnisse wären, und daß man reelle Erkenntnisse aus Büchern, aus Beschreibungen, Erzählungen und Kupferstichen erwerben könne. Ich glaube, daß man nur davon die vollständigste Kenntniß hat, was man selbst gemacht hat und selbst machen könnte, und daß selbst andere Kenntnisse nach dem Verhältnisse gründlich oder oberflächlich sind, als sie mit den durchaus und vollständig gegründeten Erkenntnissen, die wir haben, in naher oder in entfernter Verbindung stehen.

Hier-

Hieraus folgt nun, daß der Knabe ehe, als er etwas aus Erzählungen oder aus Büchern lernt, Hand anlegen müsse, und daß er mehreres verfertigen müsse, um von dem, was Andere verfertiget haben, gehörige Kenntniß erlangen zu können. Er muß also Arbeiten, Handarbeiten machen. Dabei erhält nun der Erzieher zugleich den Vortheil, daß er etwas hat, womit er den Geschmack seines Zöglings bilden, und den in ihm vielleicht vorhandenen Kunstsinn wecken kann. Die ersten Aeußerungen des Genies werden sich also in den Zeichnungen und Bildnereien des Knabens sehen lassen. Der zukünftige Künstler wird mehr auf Gefälligkeit der Form, als auf den Nutzen und den Gebrauch dessen, was er macht, sehen. Der andere aber wird diese letztere Rücksicht höher schätzen, als die erstere.

Sobald man nun aus irgend einer Probe in dem Knaben: oder im Jünglingsalter mit etwas Sicherheit auf vorhandenes Kunsttalent schließen kann, und wenn man willens ist, dasselbe zu cultiviren, — welches meines Erachtens Pflicht gegen den Zögling und Pflicht gegen die Menschheit ist, da diese von den Kunstwerken so viel Vortheil zieht, und dennoch die Natur so wenig Künstler hervorbringt — so lasse man zwar dem Zögling noch alle Freiheit, zu thun und zu bilden, was er will, man mache ihn aber unaufhörlich auf das Schöne und Vollendete an Kunstwerken aufmerksam, und suche ihn zu überzeugen, daß alles, was der Künstler im Kopf

haben

haben möge, doch nicht eher so schön, als er es denkt, dargestellt werden könne, als man in gewissen mechanischen Dingen die anhaltendste Mühe angewandt habe. Man mache ihn darauf aufmerksam, daß ein ungeschickter Zeichner nie einen schönen Arm zeichnen werde, wenn er auch in Gedanken sehr wohl zu unterscheiden wisse, was ein schöner und was ein plumper Arm sey. Und nun übe man den Zögling der Kunst, bei aller Freiheit, die man ihm übrigens lassen muß, in den mechanischen Uebungen. Hat er Geduld genug, sich aus Liebe zu Hervorbringung des Schönen den peinlichen Uebungen zu überlassen, welche die Bedingungen zur Darstellung des Schönen sind, so ist die Hofnung, daß in ihm Kunsttalent vorhanden sey, desto gegründeter. Weigert er sich aber, die Elemente der Zeichenkunst zu lernen, und will er doch ein Maler werden, so ist sehr zu vermuthen, daß er nur ein äußeres Interesse an der Malerei nehme, und ich würde mich erst nach anderen Beweisen umsehen, ehe ich aus der Liebe, mit welcher ein solcher zeichnet und pinselt, auf wirkliches in ihm vorhandenes Malergenie schlösse. Genie würde ich ihm vielleicht zugestehen, aber kein Genie zur Malerei, und ich würde nicht zugeben, daß er sich entweder selbst zum Maler bestimmte, oder von andern dazu bestimmt würde.

Zur Entwickelung sowohl, als zur Uebung und Vervollkommnung des Genie's ist nichts so wesentlich als die Regel, daß man viel sehe und viel

mache. Freilich kann man nicht alles studiren, was man sieht, aber man vergesse darüber, daß man nur weniges aus dem Grund könne kennen lernen, ja den Vortheil nicht, welchen das oberflächliche Kennen von vielem gewährt. Es befinden sich hierüber vortreffliche Erörterungen in einem französischen Werke, das in jeder Rücksicht einer neuen Uebersetzung, oder noch besser, einer deutschen Bearbeitung werth wäre, weil es nicht nur von jedem Künstler, sondern auch von jedem Menschenbeobachter gelesen und studirt werden sollte *). Wer Genie hat, sagt Hr. Du-Bas, ist bald fähig, allein zu studiren, und gerade das Studium, welches er sich selbst wählet, trägt das meiste zur Bildung des Geschmacks bei. Das Studiren besteht in einer anhaltenden Betrachtung der Natur, und in einem reifen Nachdenken über die Werke großer Meister, und erstreckt so wohl auf das, was man nachahmen, als was man besser machen muß. Ein solches Studium lehrt uns vieles, was das Genie allein niemals an die Hand gegeben hätte, oder worauf es doch erst spät gekommen seyn würde. Man entdeckt in Einem Tage Vortheile und Kunstgriffe, die ihren Erfindern Jahrelange Unter-

*) Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerei. Aus dem Franz. des Hrn. Abbe Du-Bas. Kopenhagen 1760. Drei Theile, von welchen aber nur der erste und zweite für Künstler und Kunstfreunde ist, indem der dritte eine gelehrte und weitläuftige Untersuchung über die Schauspiele der Alten enthält.

tersuchung und Mühe gekostet haben. Und gesetzt, daß unser Genie Stärke genug gehabt hätte, uns einmal eben so weit zu bringen, falls auch der Weg noch nicht gebahnt gewesen wäre, so würden wir doch bloß durch unsere eigenen Kräfte gewiß erst durch eben so mühsame Arbeiten, als die ersten Erfinder, dahin gelanget seyn.

Michael-Angelo hatte vermuthlich sehr lange gearbeitet, ehe er im Stande war, die Majestät des ewigen Vaters mit dem Charakter von göttlicher Hoheit zu malen, den er ihm wirklich beigelegt hat. Raphael, der von Natur kein so kühnes Genie hatte, als der Erstere, würde sich mit seinen eigenen Kräften vielleicht niemals bis zu dieser erhabenen Idee geschwungen haben; wenigstens würde es erst nach einer Menge fruchtloser Versuche, und nach vielen oftmals wiederholten Anstrengungen seines Genie's geschehen seyn. Aber Raphael sieht einst das Bild des ewigen Vaters, welches Michael-Angelo gemalt hatte, er wird von der Idee dieses großen Geistes gerührt, er faßt sie, und macht sich in Einem Tag geschickt, seiner Abbildung des ewigen Vaters den Charakter der Größe, Hoheit und Göttlichkeit zu geben, die er in dem Werke seines Nebenbuhlers bewundert hatte.

Raphael malte nemlich damals das Gewölbe der Galerie, welche zu den Zimmern des zweiten Stockwerks im Vatican führt. Man nennt diese

Ga-

Galerie gemeiniglich die Logen. Die Decke gehet nicht in Einer Wölbung fort, sondern ist in eben so viele Kreutzgewölbe getheilt, als Fenster auf der Galerie sind; jedes solches Kreutzgewölbe hat seine eigene Wölbung und folglich vier Seiten. Nun malte Raphael damals auf jede Seite des ersten Kreutzgewölbes eine Geschichte aus dem alten Testamente; und als er bereits mit drei Seiten, auf welchen drei Tagewerke der Schöpfung vorgestellt sind, fertig war, trug sich folgendes zu. Die Figur, welche in diesen drei Gemälden Gott den Vater vorstellt, ist in der That edel und ehrwürdig, sie hat aber zu viel Sanftes und nicht genug Majestät. Der Kopf ist bloß der Kopf eines Menschen. Raphael gab ihm die Bildung, nach welcher die Maler gewöhnlich den Kopf des Erlösers malen, nur mit dem Unterschied, der nach den Regeln der Kunst zwischen zwei Köpfen seyn muß, von welchen der eine den Vater, der andre den Sohn vorstellt. Indeß daß Raphael an den Gemälden des Gewölbes der Logen zu arbeiten anfieng, malte Michael-Angelo das Gewölbe einer Capelle im Vatican, die von Pabst Sixtus IV. erbaut worden war. Ob nun gleich Michael-Angelo, der seine Ideen sehr geheim hielt, die Thüre vor jedermann verschließen ließ, so fand doch Raphael Mittel, hinein zu kommen. Er wurde von der göttlichen Majestät und edlen Hoheit in dem Kopfe des ewigen Vaters, den Michael-Angelo an verschiedenen Orten dieser Capelle in den Tagewerken

der

der Schöpfung vorgestellt hatte, so gerührt, daß er seine eigene Manier hierinn fahren ließ, und die seines Nebenbuhlers annahm. Er hat in dem letzten Gemälde der ersten Loge den ewigen Vater mit einer mehr als menschlichen Majestät abgebildet; es flößt derselbe nicht bloße Ehrfurcht ein, er erregt ein ehrfurchtsvolles Schaudern. —

Raphael colorirte noch nicht sonderlich, als ihm ein Gemälde des Giorgine zu Gesicht kam. In dem Augenblick begriff er, daß die Kunst vermittelst der Farben ganz andere Schönheiten hervorbringen kann, als er selbst damit hervorgebracht hatte. Er sah ein, daß er selbst im Coloriren bisher noch unwissend gewesen war. Er versuchte, wie Giorgine zu malen, und da ihm sein Genie errathen ließ, wie dieser von ihm bewunderte Maler zu Werke gegangen war, so kam er seinem Muster nahe. Den ersten Versuch machte er mit dem Gemälde, welches das zu Bolsena geschehene Wunderwerk vorstellt, wo der Priester, der vor dem Pabste Messe las, und an der Transsubstantiation zweifelte, die geweihete Hostie in seinen Händen blutig werden sah. Dieses Gemälde wird gemeiniglich die Messe des Pabst Julius genannt, und ist im zweiten Zimmer der Canzlei im Vatican, über und neben dem Fenster al fresco gemalt. Die Composition desselben ist bewundernswürdig. Der Priester, welcher an der wirklichen Gegenwart zweifelte, und der die Hostie, die er geweihet hatte, während der Elevation in sei-

nen Händen blutig werden sah, scheint von Schrecken und Ehrfurcht durchdrungen zu seyn. Der Maler hat jedem von den Umstehenden seinen gehörigen Charakter ganz vortrefflich gegeben; besonders aber wird mit Vergnügen das Erstaunen der Schweizer des Pabstes bemerkt, welche von dem untern Theile des Gemäldes, wohin sie Raphael gestellt hat, das Wunder anschauen. So wußte dieser große Künstler selbst daraus, daß der das Costume beobachten und dem Pabste sein gewöhnliches Gefolge geben mußte, eine Schönheit zu ziehen. Durch eine poetische Freiheit bedient sich Raphael des Gesichtes Julius II., um den Pabst vorzustellen, in dessen Gegenwart das Wunderwerk geschieht. Julius betrachtet das Wunder zwar mit Aufmerksamkeit, aber er scheint nicht in große Bewegung darüber zu gerathen. Der Maler setzt voraus, daß ein Pabst von der wirklichen Gegenwart viel zu sehr überzeugt sey, als daß er auch über die wunderbarsten Begebenheiten, welche mit einer geweihten Hostie vorgehen können, erstaunen sollte. Man kann das sichtbare Oberhaupt der Kirche, wenn es bei einer solchen Begebenheit gegenwärtig vorgestellt wird, durch keinen edlern und schicklichern Ausdruck charakterisiren. In eben diesem Ausdrucke schildert auch der Maler den eigenthümlichen Charakter Julius II. sehr deutlich. Man erkennt in dem Gesichte desselben den hartnäckigen Belagerer der Stadt Mirandola. Aber das Colorit dieses Gemäldes, um dessen willen hier davon

gespro-

gesprochen wird, übertrift das Colorit aller Gemälde des Raphael. Titian selbst hat niemals fleischige Theile gemalt, denen man die Weichheit, welche an einem aus festen und flüssigen Theilen bestehenden Körper befindlich seyn muß, deutlicher ansehen könnte. Die Gewänder scheinen schöne wollene und seidene Stoffe zu seyn, die der Schneider nur eben verarbeitet hat. Wenn Raphael mehrere Gemälde mit einem so wahren und schönen Colorite gemalt hätte, so würde er unter die unübertrefflichen Coloristen gehört haben.

In der Art nun, mit welcher junge Künstler die Kunstwerke betrachten, zeigen sich abermals Eigenheiten, welche beachtet werden müssen, weil sich aus ihnen ebenfalls schließen läßt, ob großes, oder geringes, oder vielleicht gar kein Talent zur eigentlichen Kunst, sondern nur Anlagen zu den mechanischen Geschicklichkeiten vorhanden sey. Das zarte, wiewohl noch unentwickelte Genie wird zwar von den Meisterwerken gerührt und erschüttert werden, es darf sich aber von ihnen nicht blenden lassen, und daß dies nicht geschehen sey, ist daraus zu erkennen, daß der junge Künstler nicht blind gegen die Unvollkommenheiten jener Meisterwerke ist, und daß er sie nicht nachmacht, sondern höchstens nur nachahmt. Correggio, sagt Du-Bas, der noch in der Dunkelheit lebte, ob er gleich schon ein großer Maler war, war so voll von dem, was er vom Raphael, den die Fürsten um die Wette beschenkten und mit

Ehrenbezeugungen überhäuften, gehört hatte, daß er glaubte, ein Künstler, der so viel Aufsehen machte, müsse weit größere Verdienste haben, als er, den seine Geschicklichkeit noch nicht einmal aus der Dunkeit hatte empor heben können. Als ein Mann ohne Kenntniß der Welt, schloß er, Raphael müsse ein weit größerer Künstler seyn, als er, weil er in weit bessern Vermögensumständen wäre. Endlich bekam Correggio ein Gemälde von Raphael zu sehen. Nachdem er es aufmerksam betrachtet, und überlegt hatte, wie er wohl dasselbe Sujet würde bearbeitet haben, wenn es ihm wäre aufgegeben worden, rief er aus: ich bin doch auch ein Maler.

Nur wird die Bemerkung der Unvollkommenheiten an den Werken großer Meister nie in kalte und bittere Tadelsucht ausarten, wie ebenfalls der angeführte Kunstrichter vortrefflich bemerkt. Wer Genie hat, sagt er, wird gewiß nie von den Fehlern großer Geister sprechen, als bis er den Schönheiten ihrer Werke Lobsprüche genug ertheilt hat. Er redet ungefähr so davon, wie ein Vater von den Fehlern seiner Kinder spricht. So wurde Cäsar, der zu einem großen Generale gebohren war, bis zu Thränen gerührt, als er die Bildsäule Alexanders ansah, und sein erster Gedanke bei Erblickung derselben war gewiß nicht der Gedanke an die Fehler dieses Eroberers, sondern an die Thaten, die er gethan hat.

Indessen ist doch nur das ein Kennzeichen von mangelndem Genie, wenn ein junger Mensch von

der

der Vortrefflichkeit großer Werke nur wenig gerührt wird, und wenn er sich nicht eher entschließen kann, sie zu bewundern, bis er erst ihre Schönheiten und Fehler gegen einander ausgerechnet hat; wenn er sein Urtheil über ihren Werth nicht eher abfaßt, als bis er mit dieser Rechnung völlig zu Stande gekommen ist. Hätte er das lebhafte und zärtliche Gefühl, welches von dem Genie unzertrennlich ist, so müßte er von den Schönheiten großer Werke so stark gerührt werden, daß er Zirkel und Wage wegwerfen würde, um so darüber zu urtheilen, wie man immer über dergleichen Werke geurtheilt hat, nemlich nach dem Eindrucke, den sie auf einen jeden machen.

Vervollkommnet wird nun das Genie durch vieles Studiren, durch vieles Arbeiten, durch Vermehrung der Kenntnisse und durch Bildung des Geschmacks. Es ist eine eben so schädliche als ungegründete Meinung, daß die Natur bei dem Genie alles thue, und daß es das Genie lähmen heiße, wenn man es den Regeln der Kunst und des Geschmacks unterwirft. Die größten Genies haben auch am regelmäßigsten gearbeitet, und Homer ist nicht seiner Originalität wegen allein, er ist auch seiner Regelmäßigkeit wegen Muster.

Was überhaupt die Stärke des Geistes und den Frieden in der Seele befördert, Kampf gegen Immoralität und Leidenschaft, das kann dem Genie nicht anders als vortheilhaft seyn. Ich meine dem

Genie,

Genie, welches unvergängliche Werke der Kunst, nicht aber Producte liefern will, welche das unedle Feuer der Begierde aushauchen, und einen Augenblick den Schein des Schönen lügen, wie die rothe Wange des Schwindsüchtigen die Umstehenden mit dem Scheine der Gesundheit täuscht. Solche Werke, an denen unser Zeitalter nur gar zu reich ist, sind in ästhetischer Rücksicht nicht weniger verwerflich, als sie es in moralischer sind, und es ist ganz unmöglich, daß sich das Publicum über den Unwerth derselben lange täusche. Es kömmt gewiß aus seinem Irrthum zurück, und dann ist der Tadel desselben nur desto bitterer und unversöhnlicher.

Ende des ersten Theils.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druckfehler.

Seite 9 Z. 18 v. o. lies herrschelisches statt perrschellisches.
: 12 : 17 : : : reist statt reißt.
: 19 : 4 : : : hogarthisch statt pogarthisch.
: 20 : 15 : : : beweisendes statt beweißendes.
:224 : 1 unten : Geschmacksurtheil st. Kunsturtheil.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb, 1766-1837 [Herausgeber]

Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst als der Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Mimik, Baukunst, Gartenkunst etc. etc. : für Kü nstler und Kunstliebhaber
Bd.: Erster Theil

Gotha 1797

L.eleg.g. 190-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574009-0
VD18 80247091-001